# CAHIERS DU CINÉMA



110 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • AOUT 1960 ★ 110

NOTRE COUVERTURE



Gabriele Ferzetti et Lea Massari dans **L'AVVENTURA** de Michelangelo Antonioni.

Ne manquez pas de prendre page 53

**LE CONSEIL DES DIX**

# Cahiers du Cinéma

AOUT 1960 TOME XIX. — N° 110

## SOMMAIRE

### CINEMA INDIEN

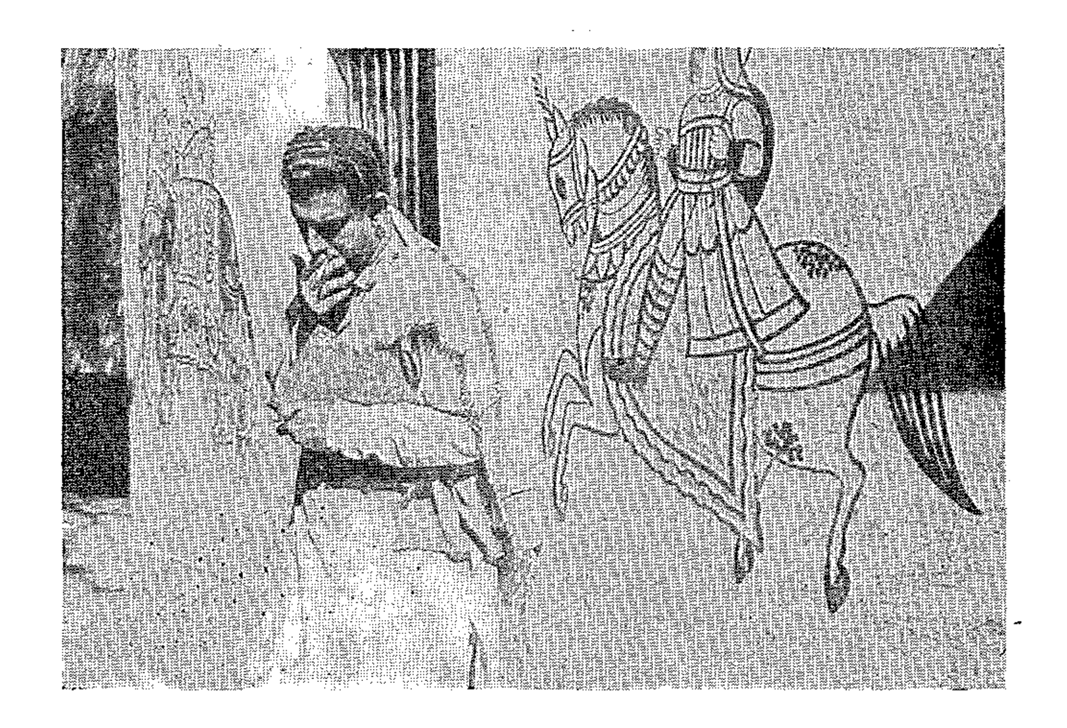


## Les Films



*

*CAHIERS DU CINEMA* revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysees 05-38 - *Rédacteurs en chef*
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



# UN FILM EST NÉ

## par Satyajit Ray

Je me rappelle très bien le premier jour de tournage de *Pather Panchali*. C'était pendant la saison des fêtes, en octobre, et le dernier des grands *pujas* déroulait ses fastes au même moment. Nous devions tourner en extérieurs à 120 kilomètres de Calcutta. Tandis que notre taxi fonçait sur la grand'route nationale, nous traversions villes et villages, entendions le roulement des tambours et apercevions de temps à autre le spectacle. Quelqu'un affirma que cela nous porterait chance. J'avais mes doutes, mais je voulais bien le croire. Tous ceux qui s'embarquent dans le tournage d'un film ont besoin de chance autant que de tout le reste : talent, argent, persévérance, etc. Nous en avions même encore plus besoin que la plupart.

Je savais que cette première journée constituait réellement une sorte de répétition, un exercice d'assouplissement, pour ainsi dire. Nous partions presque tous de zéro. Nous étions huit dans notre équipe, mais un seul parmi nous, Bansi, le directeur artistique, possédait une expérience professionnelle antérieure. Nous avions un opérateur nouveau, Subrata, et une vieille caméra Wall, très usagée, qui était la seule disponible pour la location ce jour-là. Son seul avantage évident semblait

être un système assurant des panoramiques très souples. Nous n'avions pas d'équipement sonore, vu que la scène à filmer était muette.

C'était un épisode du scénario où les deux enfants de l'histoire, frère et sœur, s'éloignent de leur village et vont se perdre dans un champ de fleurs *kaash*. Ils viennent de se disputer, et ici dans ce décor magnifique ils se réconcilient, ils sont récompensés de leur longue marche par la vision, pour la première fois dans leur vie, d'un train de chemin de fer. J'avais choisi de débuter avec cette scène, parce que sur le papier elle me semblait à la fois prenante et simple. Je considérais cela comme important, parce que mon idée, en me lançant dans une production avec seulement 8.000 roupies en banque, était de tourner rapidement et bon marché une quantité raisonnable de film de façon, du moins nous l'espérions, à établir notre bonne foi. L'absence de garanties nous avait jusqu'alors empêchés d'obtenir des appuis financiers.

A la fin du premier jour de tournage, nous avions huit prises. Les enfants jouaient avec naturel, heureusement pour moi, car je ne leur avais pas fait subir de tests préalables. En ce qui me concerne, je me souviens de mon extrême tension nerveuse au début ; mais, à mesure que le travail avançait, mes nerfs se détendaient et à la fin j'éprouvai même une espèce d'exaltation. Néanmoins, la scène n'était qu'à moitié finie, et le dimanche suivant nous retournâmes au même endroit. Mais était-ce bien le même endroit ? J'avais de la peine à le croire. Ce qui, la fois précédente, ressemblait à une mer de blancheur duveteuse, n'était plus qu'une étendue d'herbe jaunie très peu poétique. Nous savions que le *kaash* était une fleur de saison, mais son existence n'était pas à ce point éphémère. Un paysan du cru nous fournit l'explication. Ces fleurs, dit-il, servaient de nourriture pour le bétail. Vaches et buffles avaient brouté la veille à cet endroit et littéralement avalé mon décor.



C'était un grave contretemps. Nous ne connaissions pas d'autre champ de *kaash* susceptible de nous fournir les plans d'ensemble dont j'avais besoin. Cela signifiait qu'il fallait situer l'action dans un décor différent, et cette pensée me brisait le cœur. Qui se serait alors douté que nous reviendrions tourner dans ces mêmes extérieurs exactement deux ans plus tard et que nous nous accorderions le luxe de refilmer toute la scène avec la même distribution et les mêmes techniciens, mais avec, en plus, l'argent fourni par le Gouvernement du Bengale Occidental ?

Quand je fais retour sur la réalisation de *Panther Panchali*, je ne sais plus très bien si j'ai retiré de cette expérience plus de peine que de joie. Il est difficile de décrire tous les tracas endurés, quand une production est arrêtée par manque de finances. Les longues périodes de désœuvrement forcé (nous eûmes deux interruptions totalisant une année et demie) n'engendrent que le plus profond désespoir. La vue même du scénario vous rend malade, pour ne pas mentionner l'idée d'y apporter des améliorations de détail ou de polir le dialogue.

Mais le travail, même une simple journée de travail, apporte sa récompense, en premier lieu la compréhension graduelle du caractère complexe et fascinant de la création cinématographique. Les affirmations tranchantes des théoriciens, étudiées avec ferveur des années durant, jouent sans doute un rôle utile tout au fond de votre cerveau. Mais quand vous vous colletez de façon pratique avec votre instrument pour la première fois, vous réalisez *(a)* que vous en savez plutôt moins que vous vous imaginiez ; *(b)* que les théoriciens ne vous donnent pas toutes les réponses, et *(c)* que vous devriez tirer votre enseignement non pas de *La Terre* de Dovjenko, quelque admiration que vous puissiez éprouver pour cette danse au clair de lune, mais de la terre, du sol de votre propre pays — en supposant bien entendu que votre histoire y plonge ses racines.



Le roman de Bibhutibhusan Bannerji, *Pather Panchali (La Complainte du sentier)*, fut publié en feuilleton dans un magazine populaire bengali, au début des années trente. L'auteur avait été élevé dans un village et son livre contenait un fort élément autobiographique. Le manuscrit avait été refusé par les éditeurs, sous prétexte qu'il n'y avait pas de sujet. Le magazine, au début, n'était pas non plus très enthousiaste, mais donna son acceptation un peu plus tard, sous réserve que la publication serait arrêtée si les lecteurs en manifestaient le désir. Mais l'histoire d'Apu et de Durga connut un immense succès dès le premier feuilleton. Le livre, publié environ un an plus tard, fit l'unanimité du public et de la critique, et n'a pas cessé depuis lors d'être sur la liste des best-sellers.

J'ai choisi *Pather Panchali* pour les qualités qui en firent un grand livre : son humanisme, son lyrisme, son accent de vérité. Je savais que je devrais effectuer pas mal de suppressions et de transformations — je ne pourrais certainement pas aller au-delà de la première moitié, qui s'achevait avec le départ de la famille pour Bénarès — mais, en même temps, je me rendais compte qu'il serait erroné de couler l'histoire dans un moule trop rigide. Je devais garder dans mon scénario un peu de l'aspect désordonné du roman, parce que ce désordre lui-même m'introduisait

à quelque chose d'authentique ; la vie dans un village pauvre du Bengale a un caractère désordonné.

Les considérations de forme, de rythme ou de mouvement ne me préoccupaient guère à ce stade. J'avais mon noyau : la famille, composée du mari, de la femme, des deux enfants et de la vieille tante. Les personnages avaient été ainsi imaginés par l'auteur, qu'il y avait entre eux un perpétuel et subtil jeu d'échanges. J'avais une année devant moi. J'avais mes contrastes, plastiques aussi bien qu'affectifs : riches et pauvres, rires et larmes, côte à côte la beauté du paysage et la misère des pauvres. Finalement mon histoire, divisée en deux parties naturellement équilibrées, culminait en deux morts tragiques. Quoi d'autre un scénariste pouvait-il exiger ?

Ce qui me manquait, c'était une connaissance de première main du milieu où se situait mon histoire. Je pouvais, bien sûr, puiser dans le livre, sorte d'encyclopédie de la vie rurale au Bengale, mais je savais que ce n'était pas suffisant. En tout cas, je n'avais qu'à rouler dix kilomètres en voiture hors de la grande ville pour parvenir au cœur d'un authentique village.

Loin d'être une aventure au sens physique, ces explorations au village ouvraient au contraire des horizons nouveaux et fascinants. Pour quelqu'un qui était né et



avait grandi à la ville, cet univers avait une saveur nouvelle, une texture nouvelle ; et ses valeurs étaient différentes. Vous éprouviez le désir d'observer, de scruter, de saisir les détails révélateurs, les gestes significatifs, certains tours de phrase particuliers. Vous vouliez sonder les mystères de « l'atmosphère ». Consiste-t-elle en images ou en sons ? Comment saisir la subtile différence entre l'aurore et le crépuscule, ou traduire le calme gris et moite qui précède les premières ondées de la mousson ? L'éclat du soleil au printemps est-il le même qu'en automne ?

Plus vous cherchez, plus vous découvrez, la familiarité engendre non le mépris, mais l'amour, la compréhension, la tolérance. Les problèmes de tournage commencèrent à passer au second plan et vous vous mettiez à sous-estimer l'importance de la caméra. Après tout, vous disiez-vous, ce n'est qu'une machine à enregistrer. La chose importante, c'est la Vérité. Attrapez-la, et vous aurez votre grand chef-d'œuvre humaniste.

Quelle grave erreur ! Au moment où vous arrivez sur le lieu de tournage, la machine à trois pieds affirme sa suprématie. Les problèmes accourent et s'accu-

mulent. Où placer la caméra ? Haut ou bas ? Près ou loin ? Sur une grue ou au sol ? Faut-il employer le 35 ou vaut-il mieux reculer et utiliser le 50 ? Filmez l'action de trop près et l'émotion risque de tout envahir ; éloignez-vous et tout devient froid et distant. A chaque problème qui surgit, vous devez trouver une solution rapide. Si vous perdez du temps, le soleil se déplace et réduit à néant votre continuité lumineuse.

Le son aussi pose des problèmes. Il faut réduire le dialogue au minimum ; et pourtant vous voulez couper encore davantage. Est-ce que ces trois mots sont bien nécessaires, un geste significatif ne pourrait-il pas les remplacer ? Les critiques parlent volontiers des efforts louables accomplis pour redécouvrir les principes du cinéma muet, mais vous savez bien au fond de votre cœur que, s'il y a une part de vérité dans cela, il est non moins vrai que vous êtes surtout anxieux d'éviter la corvée peu folichonne du doublage et d'économiser sur l'enregistrement du son.

A vrai dire, le coût était à tous les instants un facteur dominant et décisif, influençant le style même du film. Autre facteur important — mais je ne voudrais pas généraliser en ce domaine —, le facteur humain. En dirigeant mes acteurs, il m'était impossible d'atteindre ce degré de détachement impersonnel qui me ferait les égaler à autant de matériaux bruts qu'on peut façonner ou refaçonner à loisir. Comment pouvez-vous laisser une femme de quatre-vingts ans debout par une



chaleur torride, répétant jusqu'à épuisement le même dialogue et les mêmes gestes, tandis que vous l'observez un peu en retrait, les yeux mi-clos, en quête du geste précis, de l'intonation, qui vous donneront entière satisfaction ? Cela signifie inévitablement moins de répétitions et moins de prises.

Parfois, vous êtes chanceux, la première prise est un succès. Parfois non, et vous éprouvez le sentiment que vous n'obtiendrez jamais ce que vous désirez. Le nombre des prises augmente, le coût de la production également, les remords de conscience deviennent plus forts que le désir de perfection et vous cédez, espérant que les critiques vous pardonneront et que les spectateurs n'y verront que du feu. Vous vous demandez même si vous n'étiez peut-être pas trop maniaque et si la scène n'était pas meilleure et mieux venue que vous l'imaginiez.

Et ainsi de suite, le ridicule effort d'équilibre se poursuit, vous ne cessez pas d'espérer que de tout cela émergera, d'une façon ou de l'autre, de l'Art. Par moments

la tension est telle que vous avez envie de tout abandonner. Vous sentez que vous allez y laisser votre peau, ou du moins la peau de l'artiste qui est en vous. Mais vous continuez, principalement parce que tant de gens et de choses sont engagés dans l'affaire, et le jour arrive où le dernier plan est couché sur la pellicule ; vous êtes tout surpris de ne pas éprouver un sentiment de joie et de soulagement, mais au contraire de la tristesse. Et vous n'êtes pas le seul dans ce cas. Tout le monde, de la vieille « tante » qui après trente ans d'oubli fait une rentrée sensationnelle quoique épuisante, jusqu'au petit gosse qui avait apporté les araignées vivantes et le crapaud mort, partage ce sentiment.

⁂

Pour moi, c'est le rythme inexorable de son processus qui rend la création cinématographique si excitante, en dépit de toutes les difficultés et frustrations. Prenons un exemple. Vous avez imaginé une scène, n'importe quelle scène. Par exemple celle où une jeune fille, frêle de constitution mais débordante d'une vitalité élémentaire, s'abandonne aux premières pluies de la mousson. Elle danse de joie tandis que les grosses gouttes fouettent son corps et la trempent jusqu'aux os. La scène vous excite non seulement pour ses possibilités visuelles, mais aussi pour ses implications profondes ; cette pluie causera sa mort.

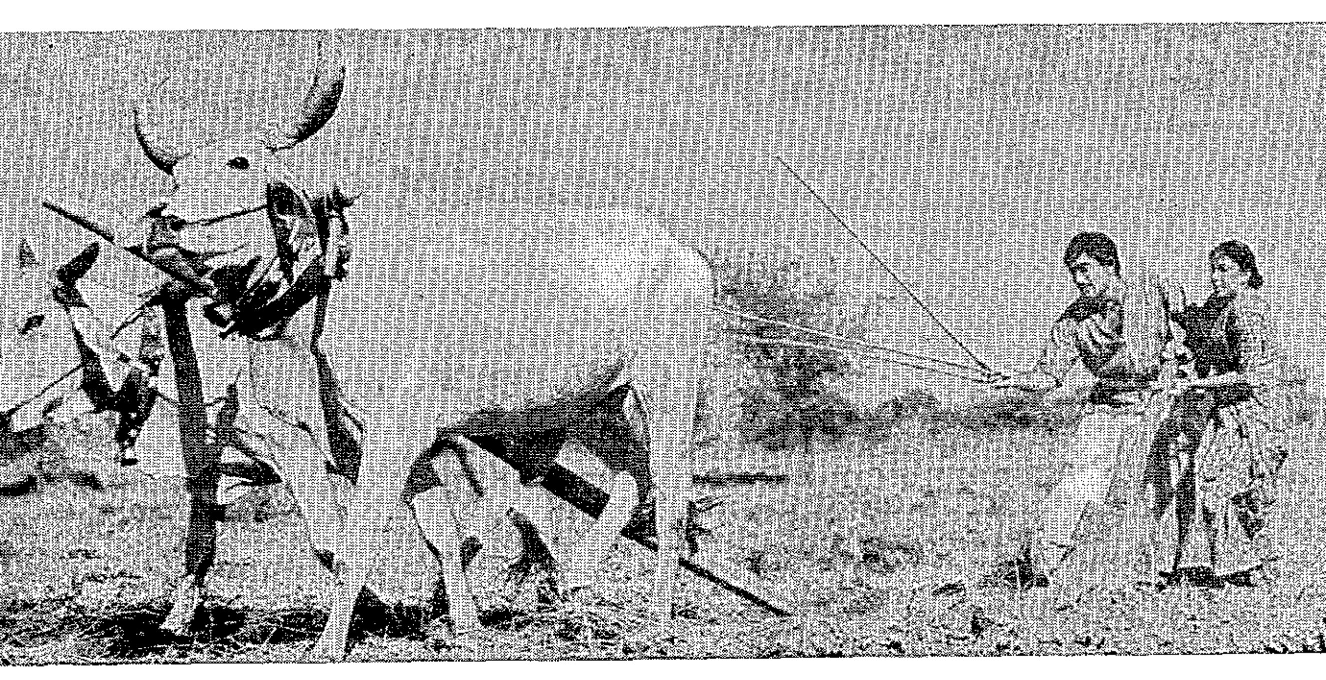
Vous découpez la scène en plans, prenez des notes, faites des dessins. Ensuite, le moment vient de donner vie à la scène. Vous partez dans la nature, examinez la perspective, choisissez votre décor. Les nuages de pluie approchent. Vous mettez votre caméra en position, faites une dernière répétition rapide. Ensuite la « prise ». Mais une ne suffit pas. La scène est capitale. Il vous en faut une seconde tant que dure l'averse. La caméra tourne, votre scène est maintenant sur pellicule.

Au tour des laboratoires. Vous attendez, en sueur, — nous sommes en septembre —, tandis que le négatif fantôme prend lui-même son temps pour émerger à la lumière. Il n'y a aucun moyen d'activer ce processus. Puis le tirage, les rushes. Pas mal, vous dites-vous. Mais attendons. Ce n'est que le contenu, en pièces détachées, et non la forme. Comment tout cela va-t-il s'assembler ? Vous attrapez votre monteur et le précipitez vers la salle de montage. Deux heures d'attente cruelle passent, pleines d'un suspense douloureux, cependant que le patient travail de collage et d'assemblage suit son cours. Enfin vous regardez votre scène à la moviola. Même la vieille machine rachitique ne saurait masquer l'efficacité de la scène. Faut-il ajouter de la musique ou les bruits de fond sont-ils suffisants ? Mais nous abordons là une nouvelle étape du processus de création, il faut attendre que tous les plans aient été mis bout à bout pour former des scènes et toutes les scènes des séquences, et que le film puisse être saisi dans sa totalité. Alors, et alors seulement, vous pourrez dire — si vous êtes capable du détachement et de l'objectivité nécessaires — si votre danse sous la pluie est réussie ou non.

Mais ce détachement, cette objectivité, sont-ils possibles ? Vous savez que vous avez travaillé de tout votre cœur, avec toute votre énergie, que tout le monde en a fait autant autour de vous. Mais vous savez aussi que vous avez dû faire des changements, des compromis — non sans les meilleures raisons du monde — au tournage et dans la salle de montage. Est-ce mieux ou pire ainsi ? Votre seule satisfaction est-elle le test final ou devez-vous vous incliner devant le verdict de la majorité ? Vous n'êtes pas très sûr. Mais vous êtes sûr d'une chose : vous vous sentez meilleur pour avoir agi de la sorte.

Satyajit RAY.

(By Kind Permission of *Sight And Sound* London. Traduction de James O'Leary.)



Raj Kumar et Nargis dans *Mother India*, de Mehboob.

# L'INDE SANS MYSTÈRES

## par Louis Marcorelles

« If you could only shake Hollywood out of your system and evolve your own style, you would be making great films here. »

(Jean RENOIR à Satyajit Ray.)

Il faut toute la suffisance de certains de mes compatriotes pour croire encore que notre pays dicte le goût, que le traditionnel esprit cartésien peut et doit tout expliquer. Nulle part cette attitude n'est plus sensible que dans le domaine du théâtre et du cinéma. Si le boulevard, malgré Jean-Jacques Gautier, est en sérieuse perte de vitesse, sur l'écran la routine triomphe : on revoit le même schéma x fois repris selon les exigences de la commande commerciale, les seules variantes naissant parfois de la plus ou moins grande aptitude du metteur en scène à jongler avec sa caméra. De petites autocraties se créent, les canons du goût exigent ceci ou cela,

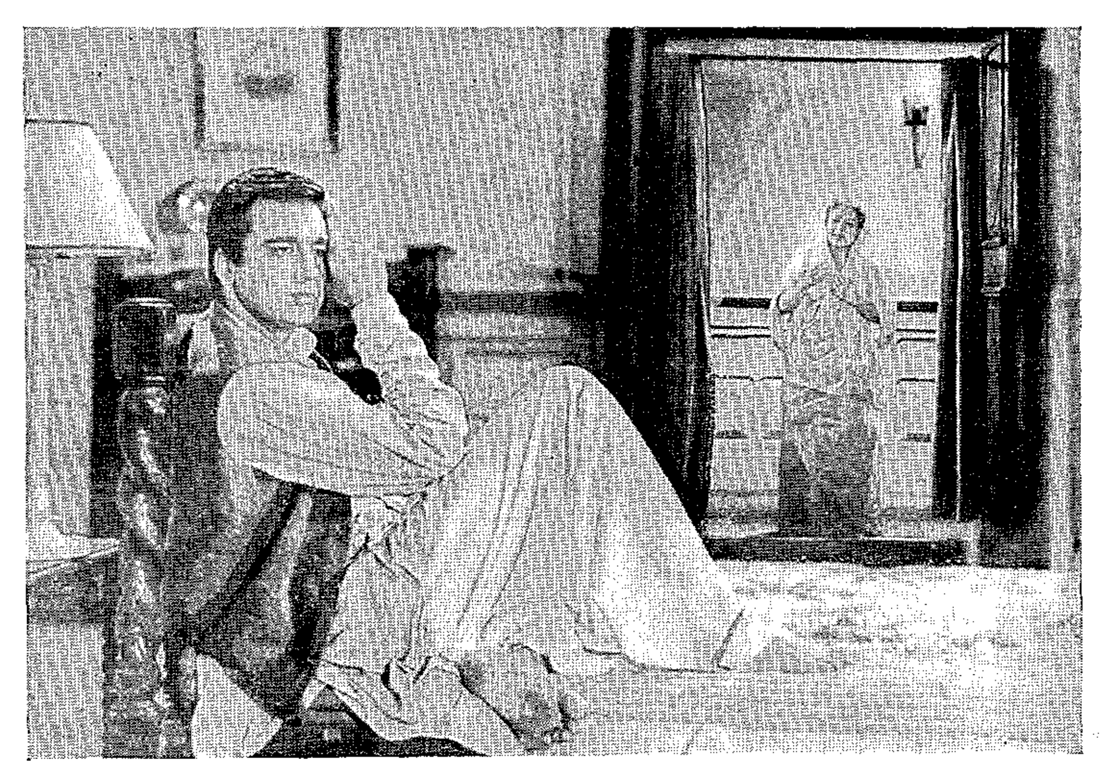
tout le reste est silence. On songe à ces moines dans « Galileo Galilei » tout fiers de leur ignorance et entamant une gigue pour satiriser Galilée qui osait prétendre que la terre n'était pas le centre du monde, ni l'homme éternel l'unique référence.

Je n'ai pas l'autorité nécessaire, ni les connaissances requises pour prétendre juger des gens et choses de l'Inde. Du cinéma indien, Satyajit Ray et Kobita Sarkar vous laissent entrevoir, ici même, quelques données élémentaires certes, mais non négligeables. Pourtant qui oserait dire aujourd'hui, sauf de pauvres demeurés, que l'Inde ne le concerne pas, et par conséquent le cinéma indien ? Le temps est révolu où nous imaginions l'Angleterre à travers *Cavalcade* et son fief impérial des Indes à travers *Les Trois lanciers du Bengale* et *Gunga Din*. Certes, par sottise congénitale, mais non irrémédiable, soyons-en sûr, le cinéma anglais de Rank ose encore tourner, aux Indes mêmes, cette fois, de pâles ressucées comme *Aux Frontières des Indes*. Et quand un George Cukor s'égare un moment du côté de *Bowhani Junction*, il prend vite conscience que des drames non hollywoodiens sont en train de se dérouler, toujours « aux frontières des Indes », et se heurte aux exigences de ses producteurs. D'où des compromis, un échec.

Seuls Jean Renoir et Roberto Rossellini ont su faire en toute humilité leur pèlerinage aux sources. Si je doute de la permanence de l'influence indienne sur Rossellini, trop aventurier de nature (son culte des héros est à l'opposé de l'enseignement hindou et bouddhique), par contre le Jean Renoir d'après *Le Fleuve* ne tourne plus le même genre d'œuvres qu'auparavant. Certains le regrettent, qui ont su non sans effort se résigner à accepter sa période dite « américaine ». Renoir s'est longuement expliqué ici même sur ce que fut son expérience indienne. L'artiste et l'homme n'ont peut-être pas foncièrement changé, mais la vision s'est assagie, la cruauté a fait place à une extraordinaire tendresse. Le respect inné du metteur en scène d'*Une Partie de campagne* pour tout ce qui vit, vibre, veut, son amour des apparences, devaient naturellement s'épanouir au contact d'une civilisation entièrement fondée sur l'appréhension de l'unité fondamentale du vivant. Avec une extrême humilité il s'est refusé à parler de l'Inde elle-même, il ne nous en livra que l'image réfractée à travers une famille européenne. Rossellini au contraire, dans *India*, essaie d'introduire ses schémas, plus progressiste en un sens il prétend magnifier sur l'écran l'extraordinaire aventure actuellement en cours dans la patrie de Nehru. L'un et l'autre metteur en scène nous invitent à prendre l'Inde au sérieux.

⁂

De très rares films indiens, hélas ! nous laissent entrevoir l'Inde authentique à la découverte de laquelle partirent le Français et l'Italien. Pourquoi ? L'étude de Mme Kobita Sarkar précise quelques-unes des données du problème. Je me hasarde à risquer mon hypothèse. L'Inde, comme l'Egypte, comme plusieurs petites nations d'Amérique latine, est un pays atrocement sous-développé. Certes rien n'empêche un individu de prendre une caméra et avec quelques amis, un peu d'argent, de tenter la grande aventure, de tourner le film sans compromis, cent pour cent national, dont il rêve depuis toujours. Mais l'exception confirme la règle. *Pather Panchali* allait trop contre les habitudes de penser et de sentir non seulement de la population en général, sous-alimentée et gavée de films américains, mais de soit-disant élites intellectuelles exclusivement tournées vers l'Occident, pour ne pas dérouter ceux-là mêmes qui auraient dû l'applaudir. Comme pour le néo-réalisme en Italie, la consécration s'est d'abord produite hors des frontières, non sans réticence. On se souvient des réserves courtoises, mais fermes, de notre académicien, René Clair, contre ce genre de cinéma « sans histoire et sans rythme ». L'essentiel était que l'importance du travail fut reconnue aussi bien par André Bazin, Georges Sadoul, que par la critique anglo-saxonne (moins aveuglée que nous sur les limites de son propre cinéma).



*Sujata* de Bimal Roy.

Régulièrement chaque Festival occidental apporte son film indien, sans surprise. Nous réalisons mieux l'accaparement total de la production par des industriels sans scrupule, qui exploitent paresseusement un public habitué à ne jamais questionner. « L'élite » s'abstient bien sûr de voir ces films, comme de chercher à changer l'état de choses existant. Dans le meilleur des mondes indiens, au milieu de décors de rêve, des stars gominées ou « permanentées » vivent des aventures interminables. Le bien triomphe à la fin, par décret supérieur. Parfois des francs-tireurs arrivent à se glisser dans cette industrie aux rouages trop bien huilés (l'Inde étant, par la quantité, le second pays producteur du monde, derrière le Japon, avant Hollywood). Laissons Satyajit Ray de côté, qui œuvre complètement à contre-courant de l'industrie et auquel le cinéma indien doit en quelque sorte son acte de naissance. Mais un Bimal Roy, dont on nous présentait cette année à Cannes le très naïf et touchant *Sujata*, et qui il y a trois ans produisait le fort intéressant moyen métrage *Gautama le Bouddha*, mérite considération.

Bimal Roy travaille grosso modo sur la longueur d'onde artistique d'un Le Chanois chez nous, le métier et la rouerie en moins. Dans *Sujata* il s'attaque au problème des castes, considéré comme une des plaies du pays. Une jeune fille « intouchable » recueillie dès sa plus tendre enfance, après la mort de ses parents, par des voisins amis, mais de caste supérieure, arrive à l'âge de se marier. Elle aime un ami de la famille, donc de condition supérieure à la sienne, alors qu'on veut

la faire se marier avec un homme de sa caste. Drames de conscience et drame tout court. *Sujata* ne ressortit pas exactement à l'art, mais à une sorte de récit populaire où il convient de dégager clairement où est le bien ou le mal. L'accumulation des épisodes, dans le meilleur style Georges Ohnet, mais sans jamais se départir d'une parfaite sérénité, comme au rythme du temps et des saisons, aboutit à une lente et sûre pénétration de la conscience du spectateur inculte. Grossièrement, mais efficacement, une véritable *catharsis* s'effectue dans ces imaginations livrées d'ordinaire aux joies de l'opium indo-hollywoodien. Ici le cinéma, en quelque sorte, écrit l'histoire. Je ne crois pas nécessaire d'en rire. Pour ma part, à qualité moyenne égale, je préfère de beaucoup ce genre d'ouvrage au dernier film « cinglé » de M. Samuel Fuller.

*
**

J'aimerais m'arrêter un instant pour évoquer le souvenir d'une intéressante interview publié il y a deux ou trois ans dans *France-Observateur* sous la plume de Claude Choublier, qui faisait parler Alexandre Astruc et Roger Vadim, alors considérés comme l'avant-garde du nouveau cinéma français. Choublier leur ayant demandé discrètement quel rapport ils voyaient entre la politique et le cinéma, Astruc avait répliqué que c'était bien trop compliqué pour prétendre y comprendre quelque chose, tandis que Vadim se faisait l'apologiste du cinéma « décadent » occidental, laissant le cinéma « sain » aux pays jeunes. Attitudes puériles et navrantes de deux créateurs intelligents, par ailleurs ambitieux, mais incapables de briser la coquille de leur petit univers germano-pratin. Je ne crois pas, qu' « on ne peut pas comprendre ». Je crois surtout qu'on a contracté des habitudes, de paresse intellectuelle, de facilité, on se refuse à considérer le cinéma comme l'art moderne par excellence, comme une sorte d'ouverture en majeur sur le monde. Or le monde n'est plus uniquement occidental, français ou américain. Le cinéma ne peut plus être l'opium régulièrement absorbé ou distribué à l'ombre propice des salles obscures. Le cinéma exige de vivre avec son temps. Il est désir de connaissance totale, de transformation des structures existantes. Miroir de la société, il renvoie les spectateurs à leurs routines ou à leurs ambitions. Sans bouger de notre fauteuil, nous pouvons déjà remettre en question des habitudes de penser et de sentir qu'on aurait tort de croire indestructibles.

Jean Rouch, l'autre jour, à la dernière séance de la Recherche des rapports son-images, éleva tout de suite le débat, et par son propre exemple prouva que rien n'est jamais donné une fois pour toutes. Curieux d'expérimenter, Rouch admettait son inquiétude devant les conséquences mêmes de son expérimentation. Il avait demandé à des indigènes de jouer leur propre vie, parfois d'anticiper sur l'avenir et le destin, il n'était pas sûr que les intéressés en aient retiré des effets bénéfiques. Il se sentait de plus en plus responsable, « concerné ». Je sais l'admiration passionnée de l'auteur pour *Pather Panchali* comme pour Flaherty. Et Ray certainement partage avec Rouch ce souci de ne pas tricher, de témoigner sans compromis sur la condition de ses semblables.

Je crains qu'il n'entre dans l'admiration de beaucoup de spectateurs français (autres que Rouch) pour *Pather Panchali* une sorte de béatitude non dépourvue de résonances littéraires. Un peu comme chez le lecteur de Giono, savourant l'œuvre de son idole. Or Satyajit Ray apporte bien plus au cinéma qu'un sourire ému et enjoué à la Giono, de la joliesse. Michel Delahaye a ici même rattaché le film au grand courant de la pensée hindoue, tout en se complaisant à évoquer le souvenir des verts pâturages de l'innocence enfantine. A tort ou à raison je trouve davantage. D'abord un souci de rigueur exemplaire. Ray ne laisse rien au hasard. Son œuvre longuement mûrie, et en un sens trop lente, s'absorbe ou se rejette en bloc. Frappe cette volonté sans faille d'embrasser une totalité. Le metteur en scène n'a songé ni



*Pather Panchali* de Satyajit Ray.

à faire du « beau cinéma », ni à épater les petits copains. Il a voulu d'abord nous restituer une vision, être fidèle à ses personnages. Cette intégrité artistique et morale, cette constante soumission aux apparences dont Renoir a dû lui enseigner le principe, ce souci de toujours donner aux êtres et aux objets toute leur épaisseur, se situent aux antipodes des modes occidentales. On peut regretter qu'à trop épouser le réel, le visible, le *continuum* des sensations et des émotions, Ray détruise pratiquement la notion de drame. Mais nous avons été littéralement pourris par un rationalisme mal compris, une logique à courte vue, avec pour corollaire cet effroyable narcissisme où l'homme tue le meilleur de lui-même. Il est bon, il est exaltant, de réapprendre à respirer. Quitte ensuite à reprendre le cours de ses pensées, à poser certaines questions.

Malgré son caractère très hindou, son humble acceptation des grandeurs et misères quotidiennes, *Pather Panchali* fait tout autre chose que nous prêcher la résignation. Il nous demande, après Renoir, de comprendre, d'aimer. Pas trace chez l'Oriental comme l'Occidental de cette démence où certains veulent voir un défi au cosmos. Pas question de métamorphoser les dieux, d'arracher quelques secondes d'éternité aux ténèbres environnantes, de jouer les clowns métaphysiciens. Un pur regard et le ciel s'éclaircit. Tout peut commencer à changer si l'on veut bien s'en donner la peine. Vive le cinéma indien !

Louis MARCORELLES.



# QUELQUES ASPECTS DU CINÉMA INDIEN

**par Kobita Sarkar**

*Boot Polish* de Raj Kapoor.

L'Inde produit annuellement quelque 300 films, dont plus de la moitié sont parlés en hindi, la *lingua franca* du pays, et le reste dans les divers dialectes régionaux. Le cinéma hindi est principalement concentré à Bombay. Calcutta, qui produit les films bengali, et Madras, qui produit les films sud-indiens, — principalement ceux en dialectes tamil et telegu —, sont les autres grands centres de production. Malgré une certaine ressemblance dans le dessin général, ces films régionaux se distinguent souvent les uns des autres, et du cinéma hindi, par d'imperceptibles nuances, toutes questions de langage mises à part. Certes la plupart de ces films se contentent d'imiter grossièrement des modèles américains, ou des productions indiennes à succès : on retourne la même histoire dans les différents dialectes, avec une nouvelle distribution, et quelques légères altérations de scénario. Mais il existe un petit nombre d'œuvres (surtout parmi les cinémas régionaux) fortement individualisées et originales.

Le cinéma existe aux Indes depuis plus de cinquante ans, et on a célébré en 1956 le Jubilé d'argent du parlant indien. Notre cinéma offre d'intéressants paradoxes. Malgré l'ampleur des investissements financiers qui ont fait de notre industrie une des premières du monde, son développement esthétique a été relativement lent. Cependant, même en tenant compte de la banalité de nos films standard, on ne saurait oublier le succès remporté par Satyajit Ray dans le monde entier avec des œuvres d'un niveau esthétique exceptionnellement élevé. Le net progrès du cinéma aux Indes depuis 1947 a eu un caractère essentiellement technique, mais nos films n'ont guère

avancé sur le plan artistique, jusqu'à il y a cinq ans environ, lorsque certaines influences commencèrent à se faire sentir.

La pire caractéristique du film indien commercial est sa tendance à répéter inlassablement les même clichés, les mêmes extravagances, et à toujours sacrifier la qualité à la quantité. On perd tout sens des proportions, on ne sait pas mettre en balance l'essentiel avec l'accidentel, tout a la même importance. Nos metteurs en scène dans leur ensemble n'ont qu'un sens limité des exigences dramatiques, et débouchent presque toujours dans le mélodrame pur et simple.

Le type de film le plus populaire est la traditionnelle histoire *boy meets girl*, avec parfois un biais social marqué pour varier un peu la sauce, et les metteurs en scène les plus connus, en mettant l'accent sur le social, obtiennent parfois des résultats très intéressants. On perpétue le romanesque à l'américaine, et après des souffrances innombrables (il faut vaincre le méchant vilain ou braver des parents peu compréhensifs), le héros et sa bien-aimée sont finalement réunis. Cliché standard parmi bien d'autres. L'héroïne se caractérise par sa noble âme, sa patience devant les injustices, et son sursaut triomphal, tandis que le héros est le plus souvent un incompris, un être fondamentalement sain, dont on peut être sûr que la déchéance, sous la forme d'une carrière criminelle ou d'un penchant exagéré à la boisson, n'est que provisoire et sera surmontée avant le fondu final.

Il y a également les films spectaculaires dans la tradition DeMille, parfois basés sur des thèmes historiques, avec grands déploiements de mise en scène, tandis que le film « mythologique », inspiré d'un épisode d'une épopée connue, comme *Ramayana* ou *Mahabharata*, s'adresse plus spécialement aux spectateurs ruraux. Ils empruntent à tous les genres, recourent volontiers aux truquages photographiques, en harmonie avec le sujet traité, ce qui aide à les rendre également populaires auprès des spectateurs de l'extrémité Est du pays, peu familiers avec la langue, mais partageant un même héritage culturel et un même goût pour les truquages.

Comme il est inévitable dans une industrie qui sacrifie la qualité à la quantité, on se plagie à qui mieux et mieux. *Et pourtant il n'est pas entièrement exact de dire que les films indiens n'ont absolument rien d'indien.* Les détails extérieurs sont certainement fantaisistes par rapport au monde qui nous entoure, mais ils contiennent un incontestable noyau d'individualité. La tendance à tout vulgariser et à forcer le jeu est encore accentuée par le caractère bizarre des événements décrits. Par exemple un film à problème traitera de sujets comme le système des castes, le remariage des veuves, la question de la dot, et maintenant le Plan de cinq ans, qui ne concernent que nous. (Il est intéressant de relever que les plans quinquennaux sont montrés d'une manière romantique, plutôt que dans le ton didactique des bandes soviétiques équivalentes de la période de reconstruction nationale.) Les sentiments et réactions décrits sont clairement indiens et ne doivent rien à de faciles imitations.

Pour l'instant l'arbre masque encore la forêt, bien qu'on sente qu'elle est bien là. Ce qui peut paraître invraisemblable à des étrangers, acquiert une certaine véracité, si l'on reste sur un plan strictement indien. Par exemple la tradition de la femme riche qui tombe amoureuse d'un héros sans argent, mais méritant, doit sans doute beaucoup au cinéma américain. Mais l'idéal de la féminité souffrante, tel qu'on le montre dans nos films, est, lui, typiquement indien. La souffrance de ces femmes n'a rien de névrosé (névrose qu'on excuse pour des raisons de « malaise » psychologique), comme chez les riches Américaines hypertendues, mais s'impose à elles par suite des exigences du milieu, de leur incapacité à se révolter contre les conventions, de leur tempérament profond qui colore toutes leurs attitudes mentales.

L'humour existe, surtout chez les personnages secondaires, mais d'une manière peu perceptible aux spectateurs étrangers. Il consiste en calembours, virtuellement intraduisibles, ou bien a une signification locale. On insiste sur le chagrin et la souffrance, avec le résultat que le film se noie souvent dans un océan de platitude au lieu de déboucher sur la tragédie véritable. Les coïncidences jouent un rôle trop considérable pour ne pas choquer des spectateurs raisonnablement intelligents. Le baiser est interdit sur l'écran, d'où la nécessité de recourir à divers subterfuges au symbolisme souvent pesant. Et surtout l'étranger est choqué par la longueur démesurée de nos productions. Cela correspond au goût des spectateurs et influence considérablement le cinéma indien dans son ensemble. Il devient en effet nécessaire de recourir à un certain nombre d'innovations, comme l'intrigue annexe (arbitrairement développée, mais qui, n'ayant en principe rien à voir avec le film, peut sans risque être coupée au montage), et l'adjonction de toute une série de personnages secondaires qui ralentissent le rythme du film. Parfois il en résulte des améliorations.

Un autre moyen d'accroître la longueur du film est d'y introduire un certain nombre de chants et danses. *En fait les chansons jouent un rôle prédominant dans le cinéma indien,* comme dans aucun autre cinéma au monde. Elles apparaissent avec une régularité mathématique, n'ont souvent rien à voir avec l'intrigue principale et l'incident en cours, mais

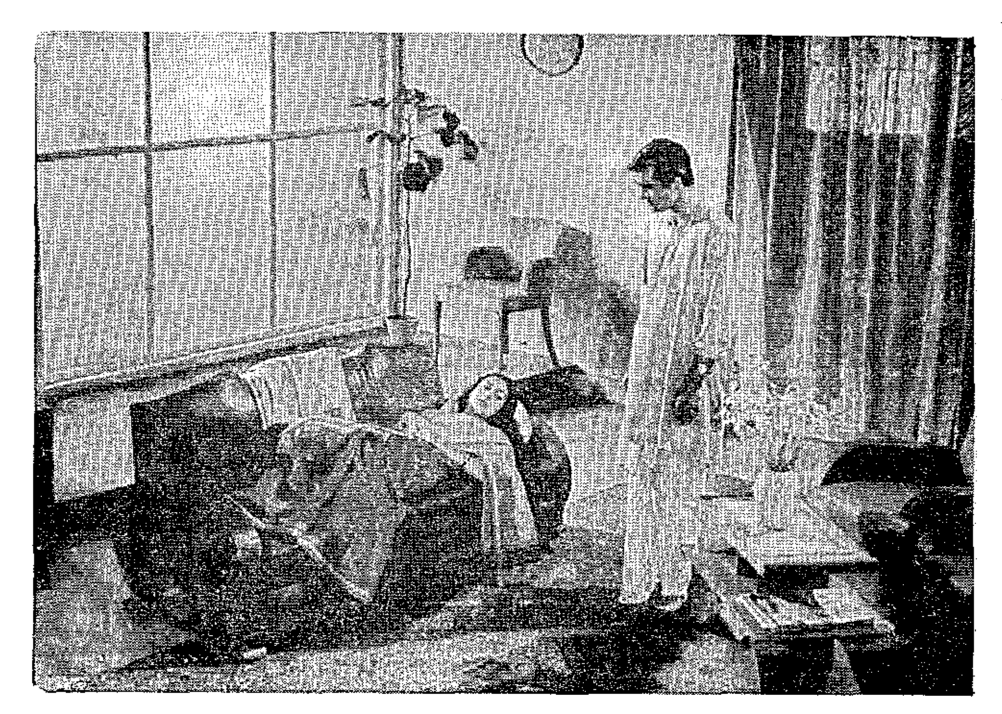
même les films purement dramatiques ou les ouvrages policiers doivent y recourir. Chanteur de *play-back* est un des métiers non seulement les plus spécialisés, mais encore les mieux payés de l'industrie — pour ne pas mentionner le fait que le succès de nombreux films dépend uniquement des chansons en *play-back*. Le chanteur de *play-back*, proportionnellement au travail fourni, est le technicien le mieux rémunéré, et les librettistes touchent parfois plus que le scénariste. Parfois même des « stars » apparaissent au firmament cinématographique indien uniquement pour leur collaboration à un film où l'on n'entend que leur voix dans des chansons à succès ! Lata Mangeshar, Asha Bhonsle, Geeta Roy, Manna Dey et Mohammed Rafi, sont parmi nos vedettes les plus populaires, tandis que d'autres acteurs célèbres, comme Kishore Kumar et Talat Mahmood, commencèrent leurs carrières, cachés derrière l'écran à chanter en *play-back*.

La musique est en général opulente et plutôt inutile et ne sert aucun but précis. Elle offre une sorte de contrepoint perpétuel, mais le plus souvent ne fait qu'exagérer une ambiance, au lieu simplement de la souligner. Certains musiciens, comme le Pandit Ravi Shankar et Ali Akbar, ont réussi à fournir une contribution originale qui a renforcé l'intérêt des films concernés. Avec les danses, plus encore qu'avec les chants, le pire envahit notre cinéma. Les lieux où se déroule l'action ont un caractère inévitablement fantastique (caractère encore plus marqué par l'addition de « séquences de rêve » que le cinéma indien répugne à abandonner), et en général hybride. Les costumes n'ont rien à voir avec la scène décrite, mais, si de plus en plus, par suite de protestations continuelles, on assiste à un certain effort vers le naturalisme, dans les « séquences de rêve » les pires extravagances continuent à prévaloir. L'éclairage et la photographie sont uniformément bons, et les décors, particulièrement ces dernières années, sont remarquablement fidèles en intention.

Nos techniciens connaissent bien les aspects purement mécaniques de la technique cinématographique. Ce qui leur manque, c'est de se rendre bien compte des possibilités créatrices de leur instrument. Ils ont toujours tendance à abuser du *close-up*, même dans les séquences où rien ne le légitime. On photographie volontiers la vedette en *close-up*, alors qu'elle n'a rien à faire dans le cadre. Malgré cela, nombre de techniciens, et surtout d'opérateurs, font exception à la règle et peuvent rivaliser



Une comédie musicale à la mode indienne.



*Sujata* de Bimal Roy.

avec les meilleurs talents de par le monde : Fali Bilimoria *(Zalzala.* Il travaille de plus en plus uniquement dans le documentaire), Tara Dutt *(Boot Polish)*, Bangshi Chandragupta (qui photographie les films de Satyajit Ray) et Fardoon Irani *(L'Inde notre Mère)*.

Malgré les dimensions de l'industrie, il n'y a guère qu'une poignée d'acteurs, hommes et femmes, sur qui l'on puisse faire reposer le succès d'un film. En conséquence, on leur taille des rôles sur mesure, et, film après film, on revoit ces vedettes interpréter des personnages d'une monotonie désespérante. Parmi les acteurs les plus connus, on relèvera Raj Kapoor (qui eut le courage une fois de rompre avec ses rôles stéréotypés), Dilip Kumar, Ashok Kumar (dont la carrière, qui se poursuit depuis des générations, est proprement prodigieuse), et Dev Anand. Tous perçoivent des cachets considérables. Les femmes ont encore moins de chance. Elles touchent certes de hauts salaires, mais les actrices la plus célèbres, comme Nargis, Meena Kumari, Mala Sinha, Nutan, Madhubala, Nirupa Roy entre autres, sont toutes obligées de jouer des personnages stéréotypés, ce qui leur vaut de gagner maintenant beaucoup d'argent, mais abrège leur carrière, quand elles doivent changer de rôles ou survivre à leur emploi. Récemment on a cherché à découvrir de nouveaux talents. Dans plusieurs des cinémas régionaux, cependant, la vedette n'est pas un facteur important. Certains acteurs n'apparaissent que dans ces films régionaux, où le spectateur n'attache pas la même importance aux problèmes de sex-appeal et de typisation.

⁂

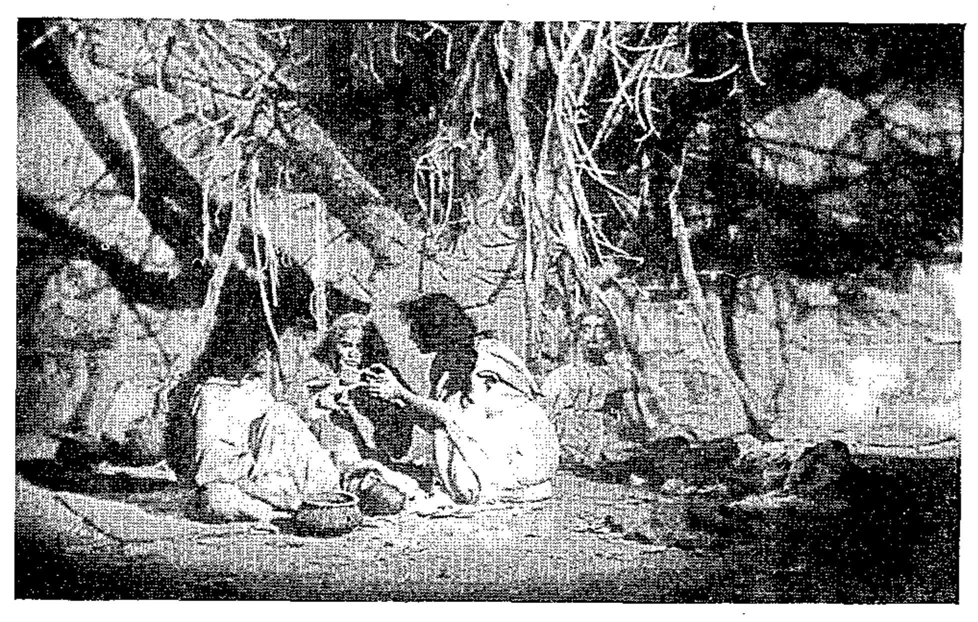
Un bilan du cinéma indien exige inévitablement de mentionner tellement de lacunes que certains facteurs essentiels risquent d'être sous-estimés. Un certain nombre de films sont produits annuellement dont les mérites artistiques sont réels, et qu'on pourrait facilement montrer à de plus vastes audiences, quitte à pratiquer quelques coupures judicieuses au montage. Satyajit Ray a prouvé que l'art pouvait également se révéler une proposition payante sur le marché international, sinon toujours aux Indes même. Il existe maintenant un petit groupe de producteurs et de metteurs en scène responsables qui sont prêts à réduire leurs profits pour le plaisir de tourner de bons films. De les tourner de la façon dont ils *désirent*. Cette prise de conscience va s'accentuant et ces cinq dernières années, d'une poignée d'individus, le phénomène s'est communiqué à une minorité non négligeable. Il y a aussi un cer-

tain nombre de metteurs en scène, dont le talent demeure circonscrit à l'intérieur de limites strictement conventionnelles, qui ont produit des œuvres intéressantes et commercialement d'un rendement honorable, voire exceptionnel. Certains de ces metteurs en scène sont des indépendants qui produisent leurs propres films et occasionnellement les interprètent. La plupart d'entre eux, néanmoins, ne possèdent pas leur propre maison de production ni ne financent leurs films.

Parmi les metteurs en scène du cinéma hindi qui n'ont pas complètement abandonné toute ambition artistique, on citera V. Shantaram. Il a réalisé plusieurs films à objectifs sociaux précis. C'est un metteur en scène versatile, car on relèvera dans son œuvre des histoires aussi diverses que celles de *Do Ankhen Barah Hath (Deux yeux, douze mains)*, un film basé sur la réalité et traitant de la réforme expérimentale des prisons, ou *L'Histoire du Dr. Kotnis* (où il jouait le rôle d'un jeune médecin indien qui se joint à une mission médicale en Chine, il y a une vingtaine d'années). *Teen Batti Char Rasta (Trois Lumières au carrefour)*, offrait un plaidoyer pour la tolérance provinciale, tandis que son tout dernier film, *Navrang*, est une comédie 100 % musicale. Il possède un réel flair professionnel, une extrême virtuosité technique, et, si ses films ne laissent pas une impression durable, on ne saurait les négliger, car ils s'efforcent de rompre avec les formules consacrées.

Bimal Roy est connu à l'étranger pour ses *Deux Hectares de terre*. Son œuvre est inégale, révélant à ses meilleurs moments une compréhension pénétrante de la réalité (même si son interprétation de cette réalité a peu à voir avec les méthodes néo-réalistes). Plusieurs de ses films empruntent leur argument à des romans de Sarat Chatterjee. *Biraj Bahu* s'attache à décrire l'influence profondément tragique du milieu dans la naissance des préjugés sociaux, tandis que *Parineeta* constitue une appréciation ironique du côté frivole de la question. Récemment il a tourné des ouvrages plutôt grandiloquents et sans imagination, comme *Yahudi ki Ladki* et *Madhumati*, quoique *Sujata* marque un retour au film à sujet social, attaquant comme il fait le système de caste.

Un autre producteur-metteur en scène important, qui joue également dans la plupart de ses films, est Raj Kapoor. Ses films témoignent d'une grande sûreté technique dans le domaine de la photographie, ses scénarios sont d'une qualité exemplaire à les comparer au bas standard local. Ses thèmes sont fréquemment relevés de vigoureux traits sociaux, teintés de satire, et en général défendent les victimes de la société. Occasionnellement il fait penser à Chaplin, mais il a su conserver des traits suffisamment personnels pour se faire accepter sur ses seuls mérites. Son meilleur film fut *Boot Polish*, dans la tradition néo-réaliste, mais ses œuvres les plus populaires sont *Aag (Feu)*, *Barsaat (Mousson)*, *Awara*



*Les Enfants de la terre* de K.A. Abbas.



Soumitra Chatterjee et Sharmila Tagore dans *Le Monde d'Apu* de Satyajit Ray.

*(Le Vagabond)* et *Shree 42°* (qu'on traduirait peut-être mieux par *Le Mensonge*). La première moitié de ce dernier film contient quelques-unes des meileurs séquences comiques jamais tournées aux Indes. Les films de Raj Kapoor connaissent un énorme succès chez nous, dans le Moyen et l'Extrême-Orient, et en Russie soviétique. Jusqu'à ces derniers temps il incarnait presque toujours le même genre de personnage, formant un couple romantique avec Nargis. Avec *Jagte Raho (Sous le Voile de la nuit)*, il rompait avec son personnage traditionnel. Il joue actuellement dans plusieurs films sous la direction d'autres metteurs en scène.

Guru Dutt, nouveau venu dans la carrière, s'est fait remarquer par son souci d'efficacité visuelle. Il s'arrange pour raconter son histoire clairement et en mettant l'accent sur les effets de mise en scène. Il réussit également à renouveler certains thèmes conventionnels et de ce point de vue, son *Kagaz ke Phool (Fleurs de papier)*, premier film indien en Cinémascope, malgré son échec au box-office, constitue une expérience unique, comme un film de lui antérieur, *Pyaasa (Assoiffé)*. Avant lui Kishore Sahu a rempli la même fonction (dans un film comme *Sindoor)* bien que son activité soit maintenant réduite. Mehboob, metteur en scène de *Mangala, Fille de l'Inde (Aan)* et de *Notre Mère l'Inde*, excelle aussi à combiner le spectaculaire avec des éléments plus acceptables, bien qu'on ne sache jamais quand il plongera dans la banalité. Il faut également mentionner K.A. Abbas, à qui l'on doit *Dharti-ki-Lal (Les Enfants de la terre)*, un film dans la tradition néo-réaliste qui même vingt ans après sa réalisation demeure terriblement impressionnant pour son réalisme cru et son refus de toute concession. Abbas innove modestement à sa manière, on ne lui a pas toujours rendu justice autant qu'il le méritait. Récemment il a signé *Pardesi (L'étranger)*, la première co-production indo-soviétique, et *Char Dil Char Rahen (Les Quatre visages de l'Inde)*, un film dramatique avec un thème contemporain. Il a constamment manifesté une extrême sensibilité dans le maniement de son instrument, et ignore complètement la vulgarité.

Quelques jeunes metteurs en scène s'effor-

cent de rompre avec les clichés du cinéma *commercial*, sans parvenir pourtant à être radicalement « différents ». Parmi eux on citera Hrishikesh Mukerjee, l'ancien monteur de *Deux Hectares de terre*, qui a révélé un tempérament personnel et original dans ses deux films *Musafir (Le Voyageur)* et *Anari (Le Maladroit)*; ainsi que Rajbans Khanna, auteur de *Gautama le Bouddha*, remarqué au Festival de Cannes il y trois ans.

Dans le Sud on compte un nombre respectable de metteurs en scène très populaires qui font beaucoup d'argent, mais qui n'ont pas la moindre ambition artistique. Ils copient l'extravagance du cinéma hindi, en y ajoutant la leur propre. Leurs films, se conformant aux goûts des spectateurs locaux, sont encore plus longs et plus absurdes.

Personne n'a à ce jour atteint la maturité artistique de Satyajit Ray. Il a introduit dans notre cinéma une attitude plus intellectuelle et des perspectives plus universelles. Ses films, fortement individualisés, ont eu un grand retentissement aux Indes et à l'étranger. Il a été influencé par son propre amour du cinéma, sa manière personnelle d'apprécier la vie autour de lui, et peut-être par Jean Renoir plus que par quiconque. Ses films sont tournés sans le moindre souci du marché local, sans la moindre concession à ses caprices. Il achève présentement son sixième film *Debi*. Toutes ses œuvres antérieures furent exceptionnelles, aussi bien en fonction des standards mondiaux qu'à notre échelle. La trilogie inaugurée par *Pather Panchali* est probablement plus parfaite que *Parosh Pather (La Pierre philosophale)* et *Jalshaghar (Salle de concert)*. Elle évoque le développement progressif d'un être humain de l'enfance *(Pather Panchali)*, à travers l'adolescence *(Aparajito)*, jusqu'à la maturité *(Le monde d'Apu)*. Elle le fait d'une manière universellement acceptable, car toute pénétrée de cette sincérité, de cette authenticité, de cette vision intérieure, que le cinéaste moyen est incapable de retrouver, avec ses idées préconçues de qui est ou n'est pas *box-office*. Ray a acquis au cinéma indien pour la première fois une renommée internationale, alors qu'auparavant on ne le connaissait qu'en tant qu'industrie.

Si personne ne l'égale aujourd'hui en stature, le niveau moyen de notre production s'est relevé et on peut espérer que dans un avenir proche le petit groupe de cinéastes qu'il a influencés, sinon inspirés (particulièrement au Bengale, sa région), formera éventuellement un solide noyau qui facilitera le développement du cinéma en tant qu'art et servira d'exemple aux autres régions. Tapan Sinha, dont un des premiers films adaptait un conte de Tagore, *Kabuliwallah*, est revenu à la même source dans son dernier film *Kshudita Pashan (Pierres affamées)*, qui offre d'autres innovations intéressantes, susceptibles d'intéresser vivement un large public dans les pays cinématographiquement évolués. Il faudra le présenter à ce public avec de bons arguments, car il évolue constamment à deux niveaux, l'un purement réaliste, l'autre totalement fantaisiste, rappelant sous ce rapport (mais sous ce rapport seulement) l'Orphée de Cocteau. Ritwick Ghatak a tourné *Ajaantrik* et Mrinal Sen l'inégal mais attachant *Neel Akasher Neechav (Sous le Ciel bleu)*. Le gros des metteurs en scène chevronnés travaille dans la vieille veine mélodramatique et sans imagination, avec clichés, dialogues surchargés, coups de théâtre.

On peut néanmoins espérer que les changements que l'industrie se refuse à accomplir volontairement, se produiront malgré l'effet des pressions extérieures et des circonstances nouvelles. Les exigences de l'exportation nous obligeront à entrer en compétition avec des industries plus évoluées, et pour acquérir et garder une place sur le marché mondial, nous devrons modifier radicalement nos méthodes. Nous tournons déjà des films qui, avec un minimum de montage, sont acceptables partout. Nous nous verrons obligés d'être plus concis, de changer notre point de vue. Les pays étrangers ont montré une préférence marquée, à en juger d'après les Festivals, pour les thèmes essentiellement indiens, ce qui nous forcera à renoncer aux films copiés de l'étranger, si populaires chez nous, et à nous concentrer sur des thèmes plus proches de notre tempérament national. On voit déjà s'esquisser ce genre d'évolution.

Certains de nos meilleurs films, tout en faisant des compromis, — car rares sont les cinéastes comme Satyajit Ray qui ignorent avec une telle constance les exigences du *box-office* —, et à l'intérieur de limitations acceptées, mettent un frein aux excès du commerce et réussissent à faire triompher un minimum de sens artistique et de bon goût. Le nombre de ces films va croissant et, vu que le progrès éventuel du cinéma dépend manifestement plutôt de ce genre de films que de chefs-d'œuvre sporadiques (trop éloignés de l'expérience du commun des mortels et en conséquence rejetés comme « intellectuels » par le spectateur moyen), que ces films se révèlent populaires avec leur juste compromis entre l'art et le bas commercialisme, la maturité future du cinéma indien nous semble moins chimérique aujourd'hui qu'elle ne l'était il y a seulement cinq ans.

Kobita SARKAR.



Lea Massari (Anna) et Monica Vitti (Claudia) dans *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni.

# L'AVVENTURA

*(extraits)*

## par Michelangelo Antonioni

*Anna (Lea Massari), vit à Rome avec son père (Renzo Ricci), un diplomate en retraite, qui ne la comprend pas. Elle a une liaison avec Sandro (Gabriele Ferzetti), un architecte mondain qui, à vivre dans un milieu facile, semble avoir perdu toute sensibilité et toute profondeur de sentiment. Or, Anna, très éprise de Sandro, a besoin d'un amour absolu.*

*Au cours d'une visite qu'elle fait à l'architecte, tandis que Claudia (Monica Vitti), sa meilleure amie et confidente, l'attend dans la rue, Anna qui a trouvé Sandro prêt à partir, laisse éclater tout ce côté excessif de son caractère que Sandro ne semble pas pouvoir comprendre.*

*La scène suivante se situe au moment où Anna, qui s'est embarquée pour une croisière sur une vedette avec Sandro, Claudia et une bande d'amis futiles et désœuvrés, essaye d'avoir une explication définitive avec son amant. Cette explication tourne court.*

*La vedette fait escale, un après-midi, auprès d'une petite île déserte de l'archipel des Eoliennes.*

*La bande descend sur l'île. Anna disparaît.*

*Le Carré de la vedette. Intérieur. Premières heures de l'après-midi*

Patrizia a presque terminé son puzzle. Tous les éléments sont à leur place, sauf un détail du paysage, très difficile à composer. Raimondo, énervé par ce long travail de patience, s'écrie :

RAIMONDO. — *Tu as raté le buisson, voilà pourquoi tu n'y arrives pas.*

Patrizia, continuant à fixer le point à composer, se borne à répondre :

PATRIZIA. — *Garde ton calme, Raimondo, ne t'agite pas tant!*

On entend la voix de Claudia qui appelle.

CLAUDIA. — *Patrizia!...*

Patrizia lève les yeux et regarde dehors. Raimondo comprend que c'est à lui de se lever et il sort.

*Vedette. Premières heures de l'après-midi.*

Raimondo surgit sur le pont et regarde vers la plage où Claudia appelle encore.

CLAUDIA. — *Patrizia!...*

La fille, qui l'a vu, vient vers lui.

CLAUDIA. — *Anna est là?*

RAIMONDO. — Je ne crois pas.

Il recule un peu, regarde à travers le hublot de la cabine d'Anna, regarde à travers les autres hublots, puis à son tour appelle :

RAIMONDO. — *Anna!...*

Aucune réponse. Raimondo retourne à la proue pour répondre à Claudia.

RAIMONDO. — *Non, elle n'est pas là.*

*Petite plage de Lisca Bianca. Extérieur. Premières heures de l'après-midi.*

Sandro, lui aussi, commence à regarder les alentours avec étonnement. Il scrute d'un seul regard le terrain au-dessus de l'anse, appelle deux fois : « *Anna, Anna!...* » et enfin s'irrite à voix basse :

SANDRO. — *Voilà les choses qui me rendent fou...*

Il commence à grimper sur la pente accidentée pour rejoindre la partie haute de l'île.

Giulia, sur le point de monter sur la passerelle, s'arrête indécise, comme si elle voulait être d'abord tranquillisée sur le sort de son amie.

Claudia, par contre, semble réfléchir. Puis elle commence à se diriger vers la partie haute de l'île, dans un sens différent de celui de Sandro.

Giulia s'approche de Corrado, mais celui-ci observe l'embarcation finalement visible, mais lointaine désormais, au-delà de la pointe de l'île. Le ronflement du moteur s'évanouit dans l'air.

*Partie supérieure de Lisca Bianca. Premières heures de l'après-midi.*

Sandro a atteint une espèce de pic au-dessous duquel s'étend l'autre versant de l'île. Sandro fait un tour d'horizon. Aucune trace d'Anna. Il se retourne, voit Claudia, Giulia et Corrado qui à leur tour montent, et il leur crie :

SANDRO. — *L'avez-vous trouvée?*

Les trois s'arrêtent, incertains, avec une expression de perplexité sur leur visage. Claudia reprend son exploration. Le terrain est plein de petites pierres blanches et de buissons secs. Derrière l'un de ces buissons, la jeune fille remarque quelque chose qui bouge. Elle s'arrête, anxieuse, pour suivre l'ondoiement des branches. Un instant plus tard, une brebis sort du buisson. Claudia crie à Corrado qui, s'étant éloigné de Giulia, la suit à une cinquantaine de mètres :

CLAUDIA. — *Une brebis!...*

Sa voix exprime la surprise, en même temps qu'un certain soulagement.



Gabriele Ferzetti (Sandro) et Lea Massari dans *L'Avventura.*

Corrado la regarde sans répondre, et continue sa marche vers un amas de pierres qui pourraient bien être les ruines qu'il avait eu envie d'explorer. Il s'en approche d'un pas décidé, comme s'il voulait joindre l'utile à l'agréable : chercher Anna et visiter les ruines. Soudain il s'aperçoit que Giulia, qui l'a précédé, l'attend. Il change alors de direction et il se dirige vers un point à pic sur la mer, de l'autre côté de l'île.

Claudia a très bien remarqué la déception de Giulia, mais, prise comme elle l'est par de bien plus graves soucis, elle continue à monter, essoufflée, vers Sandro qui a disparu derrière une falaise.

*Petite maison de Lisca Bianca. Extérieur. Premières heures de l'après-midi.*

Sandro arrive devant une maisonnette en pierres, acculée à un rocher qui surplombe la mer. Une brebis qui buvait dans le creux d'une roche remplie d'eau, s'enfuit à l'approche de Sandro.

La maison qui n'est pas située sur la partie plus haute de l'île, offre pourtant un panorama très étendu.

Sandro le parcourt lentement du regard.

On voit des barques, qui se dirigent vers d'autres îles, et le bateau de service entre les îles et la côte, qui passe très proche.

On entend la voix de Claudia qui appelle encore : « *Anna !...* »

La porte de la maison est fermée à clé. Sandro essaie de l'ouvrir sans y réussir. Alors qu'il regarde autour de lui, sans trop savoir que faire, il aperçoit Claudia et Corrado qui s'approchent.

La jeune fille visiblement inquiète l'interroge tout de suite.

CLAUDIA. — *Rien?*

Sandro répond négativement, d'un signe de tête. Lui aussi est inquiet, mais d'une façon plus fermée, plus profonde, presque hostile, comme quelqu'un qui est obligé de s'occuper de bêtises, alors qu'il a besoin de résoudre un problème personnel.

Apparemment, le plus tranquille de tous est Corrado.

CORRADO. — *Je crois qu'elle est en train de se baigner quelque part.*

Et pour mieux montrer son calme, il commence à rôder autour de la maison qu'il observe avec intérêt. On a bâti la maisonnette de façon à tirer parti de toutes les aspérités du rocher.

CORRADO. — *C'est vrai qu'aujourd'hui on ne découvre plus rien de nouveau! Regarde... Un élément comme celui-ci, cette espèce de marquise naturelle... Voilà comment vous devriez construire, vous autres...*

Sandro regarde d'un œil distrait. Puis, repris comme malgré lui, par ses intérêts professionnels, il commente.

SANDRO. — *Moi... ça ne m'intéresse plus, la construction. Et puis, où trouverais-je des falaises à Milan?*

Entre temps Claudia s'est approchée de la maison et essaie de regarder à l'intérieur par une petite fenêtre. Mais l'obscurité la plus complète y règne. Impossible de voir quoi que ce soit. Tout à coup, elle découvre sur le parapet un morceau de pain. Elle le prend dans sa main et s'aperçoit qu'il n'est pas rassis. Tout au plus de la veille. Stupéfaite, elle s'écrie :

CLAUDIA. — *Mais elle est habitée!*

Et elle montre le pain aux deux autres, qui le tâtent à leur tour.

CORRADO. — *Peut-être Anna est-elle allée avec ces gens.*

La conversation est interrompue par l'arrivée du marin qui leur adresse la parole.

LE MARIN. — *L'orage peut éclater d'un moment à l'autre. Il faut vraiment s'en aller.*

Claudia a un mouvement d'effarement, effarement accru par les coups de tonnerre de plus en plus proches et par l'air toujours plus sombre et chargé d'électricité.

CLAUDIA. — *Comment s'en aller? Et Anna?*

Sandro enfin, peut-être pour la première fois, réalise que cette histoire dure trop pour être prise à la légère et il dit au marin :

SANDRO. — *Dites à Mme Patrizia que l'on ne peut pas s'en aller. Au contraire, il faudra faire le tour de l'île.*

LE MARIN. — *J'aimerais mieux que vous le disiez vous-même à la dame. Je ne peux pas prendre la responsabilité de rester ici avec la vedette. Il n'y a pas de môle, où m'amarrer? Et puis, vous le savez, la vedette est à fond plat, et si la mer s'agite...*

SANDRO. — *Je m'en fous. On doit rester, on reste.*

Puis, gêné par sa brusquerie, il s'en va d'un pas décidé vers la petite plage, suivi du marin.

Resté seul avec Claudia, Corrado, qui a conservé son sang-froid, décide d'organiser les recherches de façon rationnelle. De la petite clairière qui est devant la maison, part un sentier très accidenté, qui coupe une partie de l'île, dans la direction opposée à celle de la petite crique. Corrado l'indique à Claudia qui le suit du regard jusqu'à ce qu'il disparaisse.

CORRADO. — *Il est probable qu'il arrive jusqu'à la mer. Il faudra aller voir. Et il faudrait aussi jeter un coup d'œil à ces sacrées ruines : qu'il n'y ait pas de caverne, de tombeaux où elle puisse se cacher. Allez-y.*

Claudia semble stimulée par cette possibilité d'agir.

CLAUDIA. — *Oui.*



Esmeralda Ruspoli (Patrizia), Lelio Luttazzi (Raimondo) et Dominique Blanchar (Giulia) dans *L'Avventura.*

Ils se séparent. Claudia prend le petit sentier, Corrado se dirige dans la direction opposée, vers les ruines que l'on aperçoit là-bas.

Par endroits, les bords de l'île sont très hauts sur la mer et la falaise est aussi blanche que les cailloux sur lesquels Claudia est obligée de marcher. Tout ce blanc, opposé à la couleur ferreuse des îles environnantes, est une espèce de soulagement pour Claudia.

La jeune fille marche d'un bon pas, comme si elle était poussée par un soudain optimisme.

Tout à coup, regardant à nouveau les ruines, Claudia tressaille à la vue d'une femme qui rôde autour. Mais c'est l'affaire d'un instant : elle s'aperçoit tout de suite qu'il s'agit de Giulia.

Les ruines ne sont que quelques pierres entassées, deux ou trois chapiteaux, des fragments de terre cuite éparpillés. Giulia vient tout de suite vers Claudia.

GIULIA. — *Tu as remarqué? Il était en train de venir ici, puis il a changé d'avis.*

GIULIA. — *Qui?*

GIULIA. — *Corrado... C'est la deuxième fois qu'il m'évite, aujourd'hui.*

Claudia ne peut retenir un mouvement d'impatience.

CLAUDIA. — *Oh! Giulia...*

Du coup, son optimisme a disparu. Et, tandis qu'elle s'apprête à rentrer à la maison avec Giulia, elle semble taciturne et accablée.

Chemin faisant, elle se penche pour regarder les précipices, hérissés de rochers pointus, qui s'enfoncent dans la mer, se renfermant en gorges étroites, où l'eau est très sombre.

Tout est devenu soudain effrayant.

A un certain moment, Giulia, à proximité d'un précipice, remarque une crevasse extrêmement profonde et déchiquetée.

Claudia s'arrête sur le bord et échange un regard angoissé avec Giulia. Puis elle s'agenouille et commence à crier :

CLAUDIA. — *Anna, Anna!...*

Sa voix se perd, comme absorbée dans les profondeurs obscures.

*Vedette. Extérieur. Premières heures de l'après-midi.*

La vedette est en train de faire le tour de l'île. Sur le pont, Sandro, Patrizia, Raimondo et l'un des marins — l'autre est à la barre — scrutent la rive et les versants rocheux qui défilent devant eux, à environ vingt mètres de distance.

D'en bas, les falaises semblent encore plus hautes ; elles sont tellement déchiquetées et trouées de petites grottes qu'un corps humain pourrait très bien y demeurer dissimulé. Patrizia fixe ces précipices avec effarement. Le fond de la mer est également rocheux. On peut voir jusqu'à dix mètres de profondeur, bien que la surface des eaux frémisse sous le souffle du sirocco.

Patrizia détourne son attention pour regarder Sandro qui, par contre, demeure absorbé par ce qui défile sous ses yeux.

PATRIZIA. — *Elle s'est peut-être sentie mal... une crampe...*

SANDRO. — *Anna nage parfaitement. Même avec une crampe, elle aurait réussi à rejoindre la rive.*

Patrizia insiste doucement.

PATRIZIA. — *Il faut penser à tout, Sandro.*

Sandro fait un geste, comme pour rejeter une telle absurdité. Il s'éloigne de Patrizia et se dirige vers la poupe. De là, il peut mieux voir Corrado qui, sur des galets, lui fait des signes, puis se met à crier.

CORRADO. — *Il y a des traces par ici...*

Mais il fait en même temps un geste des bras, pour indiquer que sa découverte ne mène à rien. Puis il recommence à monter par le sentier qu'il avait descendu.

La vedette continue son tour. On entend la voix, soudain agitée, de Sandro.

SANDRO. — *Pratizia!...*

Patrizia et Raimondo accourent à la poupe, et, sur un geste de Sandro, dirigent leur regard vers quelque chose d'obscur qui flotte du côté du large. Raimondo se tourne brusquement vers le marin qui se tient à la barre.

RAIMONDO. — *Mario... emmène-nous là.*

La vedette accélère dans cette direction. Le point noir se rapproche rapidement. C'est quelque chose d'allongé, d'inerte, qui s'avance comme entraîné par un courant.

Tous, y compris les marins, fixent des yeux l'objet. Ou le corps. Il sont enfin soulagés de s'apercevoir qu'il s'agit d'une table de bois rongée de sel marin. La vedette se trouve maintenant beaucoup plus proche de l'île de Basiluzzo que de Lisca Bianca.

Comme s'il y avait un nouvel espoir, le marin regarde Mario :

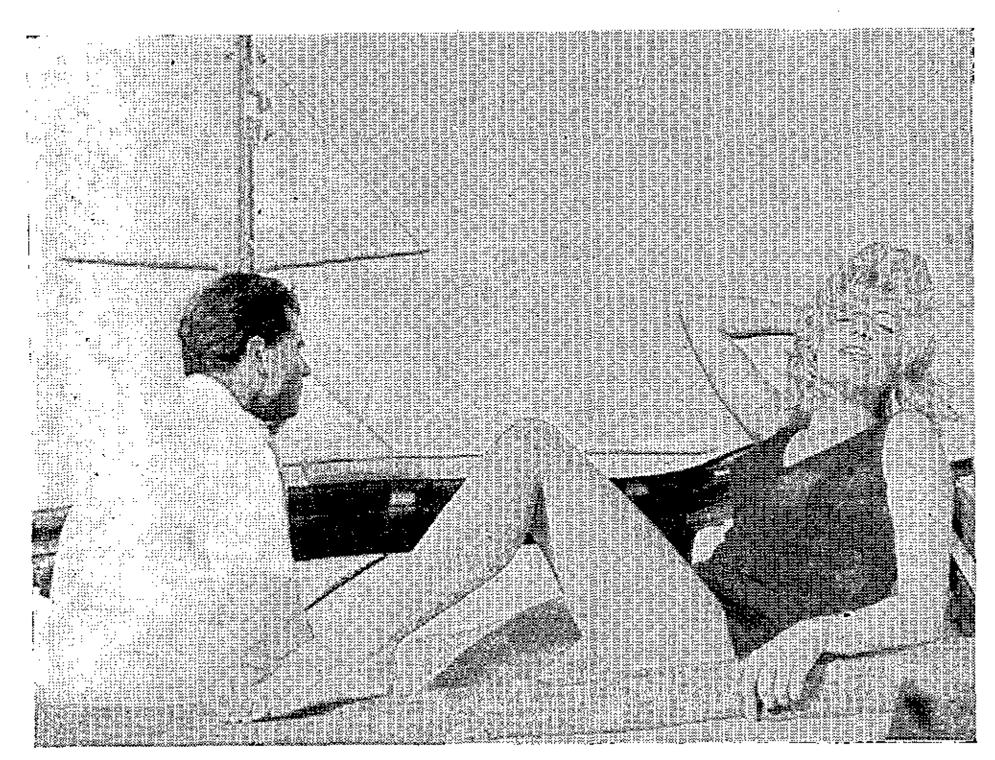
LE MARIN. — *On retourne?*

La réponse de Sandro est décidée.

SANDRO. — *Non, puisque nous sommes ici, jetons un coup d'œil à Basiluzzo.*

Puis, s'adressant à Patrizia :

SANDRO. — *Tout à l'heure, pendant le bain, elle était allée par là.*



Gabriele Ferzetti et Monica Vitti dans *L'Avventura.*

*Hauteurs de Lisca Bianca. Extérieur. Premières heures de l'après-midi.*

Claudia se trouve de nouveau éloignée de Giulia ; elle mène sa recherche sans aucun ordre. Elle-même ne sait plus que faire. En relevant les yeux, elle s'aperçoit que la vedette navigue vers Basiluzzo ; elle s'arrête un peu étonnée, puis elle cherche des yeux son amie.

CLAUDIA. — *Giulia !... Regarde. Ils ont peut-être trouvé quelque chose...*

Giulia s'arrête à son tour pour regarder la vedette qui avance à toute allure vers l'autre île.

L'île est rejointe.

*Vedette. Extérieur. Premières heures de l'après-midi.*

Sandro, Patrizia et Raimondo observent le versant de Basiluzzo auquel ils font face. L'un des marins est auprès d'eux.

LE MARIN. — *Ça ne sera pas facile d'accoster.*

Patrizia regarde les falaises encore plus hautes et menaçantes que celles de Lisca Bianca. La roche est presque noire. Des grottes profondes s'ouvrent au niveau des eaux qui sont également très sombres.

Les mouettes volent en grand nombre tout autour. Quelques-unes se tiennent sur les pics aigus.

Le spectacle n'est pas de nature à rasséréner les trois amis. Tous les visages sont tendus vers les crêtes qui semblent affronter le ciel, seul élément amical de ce paysage.

Soudain Patrizia lâche une exclamation, presque un cri étouffé.

Une roche s'est détachée du haut d'un précipice ; elle tombe dans une pluie de pierres qui rebondissent contre les parois. Il y a comme un temps mort, puis un grand fracas se répercute longuement dans l'étroite gorge, suivi par les cris grinçants des mouettes qui fuient.

La masse d'eau soulevée par la chute rejaillit furieusement contre les écueils. Puis c'est à nouveau le silence, rompu seulement par le ronflement du moteur.

Les mouettes reprennent leur vol tranquille et semblent encore plus blanches sur le fond noir des falaises.

Le visage de Sandro trahit une grande angoisse.

*Fondu enchaîné. Petite plage de Lisca Bianca. Extérieur. Le jour s'assombrit.*

Plusieurs heures ont passé. Les ombres s'allongent. Le ciel est de plus en plus sombre, parcouru d'éclairs et de coups de tonnerre qui se perdent dans le lointain. L'orage, en ne se décidant pas à éclater, ne fait qu'accroître l'angoisse du groupe réuni sur la plage.

Ils sont tous là, gagnés par le froid, désemparés, rongés d'inquiétude, épuisés par une recherche dont l'issue ne laisse plus d'illusions. Anna a disparu. Nul ne se cache plus la gravité de la situation.

Sandro a le ton de celui qui résume et conclut un discours.

SANDRO. — *Essayons d'être rationnels. Le mieux est que vous alliez à l'île la plus proche... Il y aura là un poste de carabiniers, de douaniers ou de je ne sais quoi... et vous déclarerez la disparition. Moi, je reste ici.*

Sandro regarde ses amis et devance leurs objections.

SANDRO. — *Je reste ici parce que... Je ne sais pas, mais j'ai l'impression qu'il peut arriver quelque chose. De toute façon je n'ai pas envie de m'en aller.*

Personne n'ose contredire Sandro, bien que sa décision les laisse tous un peu perplexes. Corrado est le premier à rompre le silence.

CORRADO. — *Alors, allons-y, inutile de perdre encore du temps.*

Il part. Les autres se mettent en mouvement. Patrizia avance avec beaucoup de précautions sur les pierres, vers la passerelle, aidée par Raimondo. Elle demande au marin :

PATRIZIA. — *Ça fait combien, l'aller et le retour ?*

LE MARIN. — *Environ deux heures, si l'on trouve les douaniers à Panarea, mais, s'il faut aller jusqu'à Lipari, il faut beaucoup plus. Ça dépend aussi de la mer.*

Giulia, sur le point de mettre le pied sur la passerelle, s'arrête pour chercher des yeux Corrado.

Ce regard semble lui faire prendre une décision et il dit :

CORRADO. — *Je reste aussi.*

Giulia, *soudain alarmée, essaie de protester. Sa voix est anxieuse et très douce.*

GIULIA. — Mais pourquoi ?... Et s'il pleut ?...

CORRADO. — *S'il pleut, je m'achèterai un parapluie.*

Patrizia se retourne vers Claudia, qui se tient à l'écart, l'air fermé. La jeune fille ne bouge pas. Sandro et Corrado la regardent avec surprise.

Corrado, qui devine son hésitation, intervient d'une voix affectueuse.

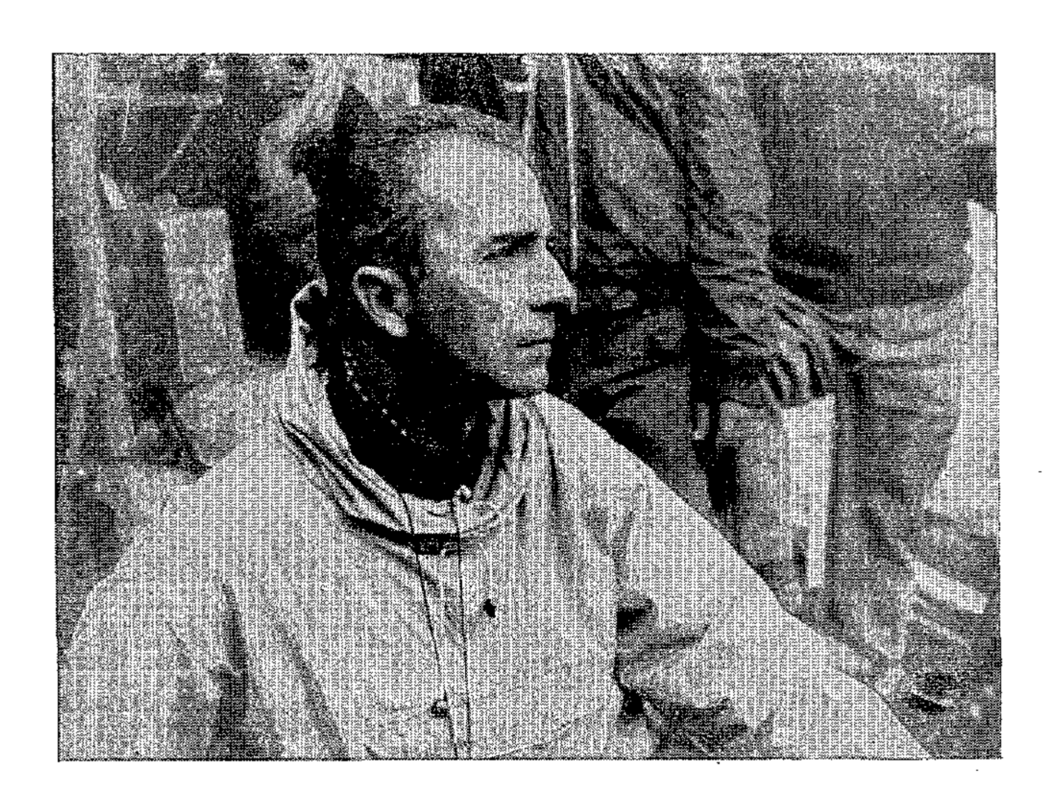
CORRADO. — *Claudia, je vous comprends... Mais on est déjà deux à rester.*

SANDRO. — *Je dirai plus. Votre présence ici... ne vous vexez pas... pourrait compliquer les choses.*

Au lieu de répondre, Claudia, décidée et têtue, va vers l'intérieur de l'île.

Michelangelo ANTONIONI.

Extrait de « L'Avventura di Michelangelo Antonioni » a cura di Tommaso Chiaretti, pages 64 à 71. CAPPELI éditeur, Rome. Traduction de Marilu Parolini.



# ANTONIONI HIER ET DEMAIN

## par André S. Labarthe

*Parmi les mille façons d'entendre la mise en scène, il en est une qui est peut-être plus propre qu'une autre à éclairer la démarche du cinéaste. C'est celle qui accorde à la mise en scène une fonction ordonnatrice. Particulièrement sensible chez Murnau et Lang, cette fonction, qui commande au créateur d'aller du désordre à l'ordre, se révèle à des degrés divers chez tous les cinéastes modernes. Ceux-ci semblent d'ailleurs en être plus ou moins conscients, alors que les anciens réalisateurs, partisans d'un style où le montage et le truquage étaient au premier plan de l'expression, l'ignoraient tout en luttant inconsciemment contre elle. Le cinéma moderne, résolument démystificateur, ne l'est réellement que parce que les cinéastes modernes ont pris conscience de cette évidence.*

*Le mythe du cinéma-œil a fait long feu. La fameuse objectivité fondamentale du cinéma est en fait corrélative d'une aussi grande subjectivité du cinéaste. L'analyse phénoménologique de la perception tentée par Merleau-Ponty doit* a fortiori *s'appliquer à cet œil mécanique qu'est l'objectif de la caméra. Ainsi, voir, ce n'est déjà plus tout à fait voir, filmer, ce n'est plus tout à fait enregistrer du réel sur pellicule. Que dire alors de la mise en scène, sinon qu'elle*

*est en fin de compte une manière de juger (de Murnau à Astruc), d'interroger (de Rossellini à Chabrol), d'aimer ou de haïr (de Stroheim à Renoir) ? Sinon qu'elle propose toujours un certain ordre du monde ? Un plan de Welles, par exemple, est toujours une certaine façon d'ordonner l'espace, engage par conséquent toujours une certaine façon qu'a Welles de regarder le monde, de s'y insérer et d'y formuler son interrogation.*

*Pour toutes ces raisons, il n'est jamais alarmant qu'un auteur qui aborde la mise en scène nous donne un film désordonné, touffu, seulement balayé de brefs éclairs de génie. Tout porte à croire que ses films ultérieurs se définiront par une clarification — non pas une simplification — de son propos, une maîtrise croissante de son instrument, pour atteindre, peut-être, à la suprême souveraineté : une réconciliation de l'homme et de la nature, l'apaisement d'une lutte dans laquelle le désordre doit finir par rendre les armes.*

*La rétrospective Antonioni à la Cinémathèque Française a mis justement l'accent sur cet itinéraire de la création. Un film tenu jusqu'ici pour un chef-d'œuvre,* Chronique d'un Amour, *apparaît, après* L'Avventura, *à la fois comme une esquisse et un brouillon : une œuvre désordonnée, plus pleine qu'un œuf mais imprécise, une œuvre sans impact sur laquelle la mise en scène n'a pas encore inscrit sa suprématie. En regard,* La Dame sans Camélias, *en dépit d'une erreur de distribution (voir plus bas) qui eût pu lui être fatale, prend une importance inattendue. Mais* Chronique d'un Amour *comme* La Dame sans Camélias, *malgré de réelles beautés, souffrent aujourd'hui d'être confrontés avec la perfection des derniers films.*



*I Vinti* (3e épisode.)



Valentina Cortese dans *Le Amiche* (*Femmes entre elles*).

*Ce qu'on désigne par l'approfondissement d'une œuvre n'est jamais qu'une prise plus nette de conscience. On va d'une œuvre floue à une œuvre limpide, d'un brouillon à une épure. Les étapes d'une carrière de cinéaste sont comparables aux états successifs d'un tableau. Par exemple, le personnage qui nous est montré dans* Chronique d'un Amour, *on s'en aperçoit aujourd'hui, manque singulièrement de netteté : sa silhouette est épaisse, sa démarche incertaine. C'est qu'il est encore loin d'être « la somme de ses actes ». Mais qu'Antonioni le « reprenne », comme on « reprend » un tableau, et cette silhouette se précisera, cette masse d'ombre s'éclaircira, et Massimo Girotti laissera la place au Steve Cochran du* Cri *et celui-ci au Gabriele Ferzetti de* Femmes entre elles *et de* L'Avventura. *Il éclaircira si bien ses contours qu'il s'opposera finalement au décor et à l'histoire dont au début il restait confusément solidaire. Ceci n'est qu'un exemple, mais caractéristique : que ce personnage se précise, et c'est le décor, et c'est la fiction, et c'est la mise en scène elle-même qui gagnent en efficacité.*

*La véritable maîtrise d'Antonioni commence avec le sketch d'*Amore in Citta. *Avec* Tentato Suicido *— tel est son titre — pour la première fois la couleur n'empiète pas sur le dessin. Le réalisateur survole sa matière et affirme déjà péremptoirement cette limpidité du style et cette acuité du regard qui frapperont tant le spectateur de* Femmes entre elles. *La conception de la mise en scène qui se fait jour ici témoigne en effet d'un regard éminemment aigu — presque critique — posé sur certains aspects privilégiés du réel. En même temps qu'elle retient le spectateur au piège de sa seule beauté, elle rend compte de la position de l'auteur. Réaliser un film n'est pas pour Antonioni faire une parenthèse dans sa vie d'homme, mais tout au contraire continuer à vivre en s'interrogeant sur le sens de la vie, et peut-être par là apprendre à mieux vivre. Bref, le temps*

*du film continue le temps réel, mais l'ordonne, mais le rend transparent à la conscience. La mise en scène a donc cette mission de résoudre ou d'aider à résoudre les problèmes et les difficultés qui assaillent un homme. Elle est une technique de la conscience de soi.*

*Qu'est-ce à dire ? Simplement ceci : un film sera d'autant meilleur, sa mise en scène d'autant plus remarquable que son auteur aura une conscience plus nette de sa place dans le monde et de son rapport au monde. Antonioni est une affirmation, criante de justesse, de la politique des auteurs.*

*L'ensemble présenté par la Cinémathèque n'était pas complet. Manquaient, outre* L'Avventura, *certains courts-métrages réalisés entre* 1943 *et* 1950. *Mais cela du moins a-t-il suffi pour que cette œuvre, entre toutes maudite (aucun film d'Antonioni n'a connu en France une exclusivité autre que confidentielle), nous apparaisse dans tout son déploiement. En voici une rapide analyse.*

**Documentaires**

Nous avons vu trois documentaires : *N.U.* (1948) film sur les éboueurs de Rome : *Superstizione* (1948), reportage sur les coutumes et croyances de certaines populations des Abbruzes ; *Tentato Suicido,* épisode de *Amore in Citta* (1953), enquête sur le suicide. Les deux premiers, strictement documentaires, surprennent d'emblée par l'écart qu'ils accusent avec la technique néo-réaliste. Certes, Antonioni a tourné dans des lieux réels. Mais les angles de prises de vues, les cadrages et jusqu'à l'utilisation qui est faite de la bande sonore, opèrent à l'égard du document un recul qui deviendra plus tard la caractéristique d'un style.

A vrai dire, dans la suite, ces films, et probablement ceux qui leur sont contemporains, ne mériteraient guère que l'on en parlât. Mais, à voir et à revoir *Tentato Suicido,* réalisé après trois longs métrages, on comprend le chemin parcouru. *Tentato Suicido* est, à mon sens, l'un des trois chefs-d'œuvre absolus d'Antonioni. Cette enquête sur le suicide, menée sans tricherie, où des rescapées du suicide viennent raconter ou mimer devant nous leur geste de désespoir, est traitée par Antonioni avec une élégance extraordinaire. Jamais le document ne verse dans la compassion, jamais la mise en scène ne rompt sa digue pour laisser le document envahir le spectateur. Chaque plan, généralement long et tourné à la grue, fait éclater le constat en même temps qu'il le juge.

**Chronique d'un amour (1950)**

*Chronique d'un amour* est intéressant pour deux raisons. La première est que c'est le premier film de son auteur, la seconde que, dès son premier film, Antonioni fait œuvre d'auteur complet (ce n'était pas si courant en 1950 !)

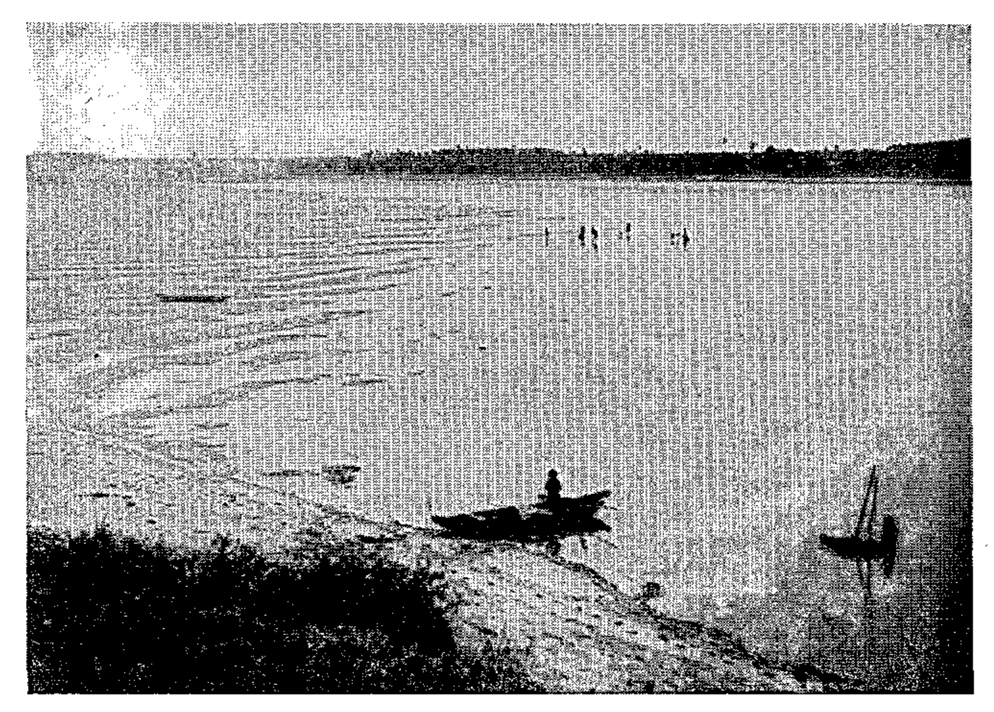
A la lumière des films qui le suivront, *Chronique d'un amour* est la première mouture d'une situation qui se répètera jusqu'à *L'Avventura. Chronique d'un amour* est l'histoire d'une femme qui amène son amant (dont elle a naguère tué la fiancée) à assassiner son mari. Un accident rendra le meurtre inutile, mais la liaison des amants ne lui survivra pas. Première esquisse de l'univers d'Antonioni : Paola (Lucia Bosé) est une femme (fatale) qui n'arrive pas à triompher d'un certain destin malheureux. Exactement comme, plus tard, Clara (Lucia Bosé) dans *La Dame sans Camélias* ou Claudia (Monica Vitti) dans *L'Avventura.*

Malgré toutes ses imperfections, *Chronique d'un amour* impose un authentique cinéaste. Il n'est que de comparer le film à *Assurance sur la mort* ou à *Thérèse Raquin,* dont les sujets sont voisins, pour se rendre compte de son originalité.

**I Vinti (1952)**

Comme il arrive toujours, du seul fait qu'il y ait été interdit par la censure, ce film jouit en France d'un préjugé favorable. Comme si la censure était plus perspicace que la critique ! Il s'agit pourtant là, incontestablement, de l'œuvre la plus inégale de Michelangelo Antonioni.

Le film est constitué de trois sketches qui ont respectivement pour cadre la France, l'Italie et l'Angleterre. Tous trois sont inspirés de faits divers réels. L'épisode français, qui est à l'ori-



*Gente del Po* (court métrage).

gine de l'interdiction du film en France, évoque l'affaire Guyader. Affaire de J3 ou fait divers de blousons noirs avant la lettre, tout ce qui a trait directement à la géographie et au climat parisiens est insupportable : Paris ressemble comme un frère à un faubourg de Rome (on y voit un autobus quitter la ville pour la pleine campagne !) Seul intérêt du récit : les scènes d'extérieurs à la campagne où se manifeste le goût d'Antonioni pour les grands espaces ponctués de personnages disposés en profondeur (l'espace selon Antonioni ressemble fort à un échiquier). L'épisode italien, qui relate les derniers instants d'un gang de la drogue, est meilleur, mais encore maladroit. Le meilleur sketch est paradoxalement l'anglais, plein d'humour, et d'humour anglais comme les Anglais eux-mêmes ne savent plus en faire depuis longtemps.

### La Dame sans camélias (1953)

De l'aveu d'Antonioni lui-même, le sujet de *La Dame sans camélias* avait été conçu pour Gina Lollobrigida et le résultat s'en ressent. Que Lucia Bosé soit belle, personne n'en doute, mais comment croire entièrement au personnage, malgré les modifications apportées par l'auteur au rôle, quand celui-ci a été si manifestement écrit pour Gina ?

Singulière coïncidence. Il en est des sujets d'Antonioni comme de la plupart de ceux de Bergman. Réduits à leur argument, ce ne sont que romans de presse du cœur avec ce que cela comporte de fatalisme et de lendemains désenchantés. Ainsi réduit, celui de *La Dame sans camélias* vaut son pesant de guimauve : une jeune starlette, sur le point de conquérir la gloire, abandonne une carrière qui s'annonce fructueuse pour devenir une actrice sérieuse et conserver son amour. Mais elle finira par tout perdre.

Mais comme chez Bergman, le film vaut mieux que son argument. Il représente même, plus que *Chronique d'un amour,* une étape décisive dans l'œuvre d'Antonioni en ce sens que la mise en scène se libère de l'emprise du sujet et tend déjà vers cet art « critique » qui définira demain le style propre d'Antonioni. La place des acteurs dans le cadre, ce souci majeur de l'esthétique

d'Antonioni qui a pu parfois irriter, devient à la fois plus sûre et plus souple ; la composition de l'image, toujours soignée, sait s'effacer au fur et à mesure que le film se déroule : elle n'arrête plus le regard, elle le guide.

### Femmes entre elles (1955)

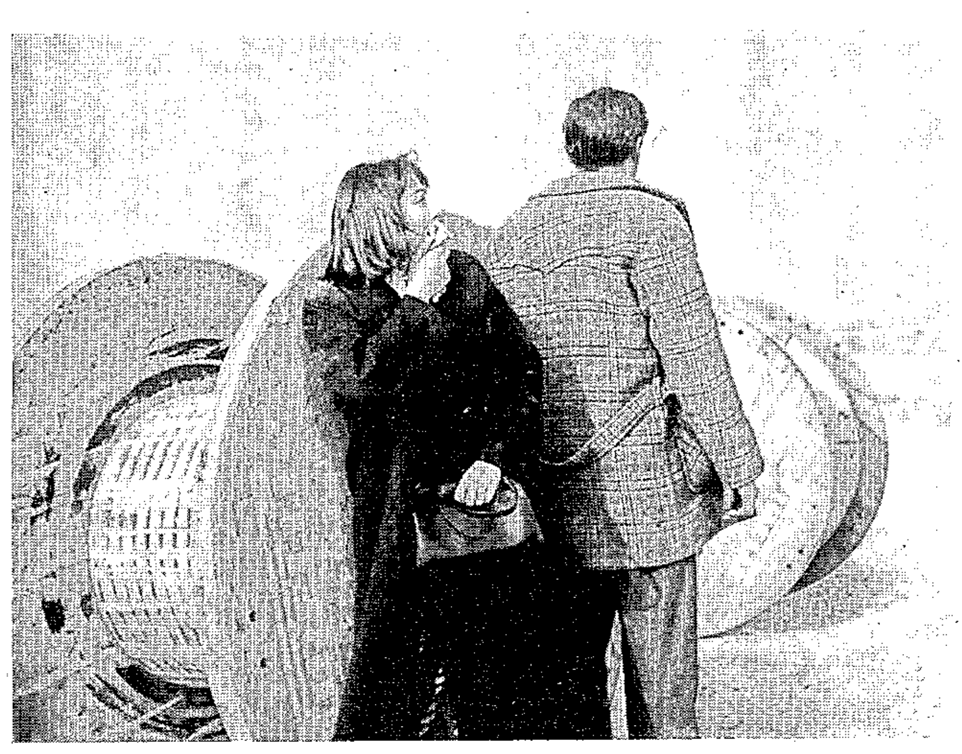
Le second chef-d'œuvre absolu d'Antonioni. Chef-d'œuvre paradoxal : *Femmes entre elles*, l'un des deux films *dont Antonioni n'ait pas conçu le sujet*, nous en apprend plus sur son auteur que *Chronique d'un amour* ou *Le Cri* qu'il a signés intégralement ! C'est que la mise en scène investit toutes les significations du film. Antonioni peint un certain monde, mais c'est la mise en scène qui fait que cette peinture est aussi une critique, ce constat une vision du monde. Tous les éléments de la mise en scène, l'organisation de l'espace, les rapports des personnages dans le cadre, le rapport des personnages et du décor, concourent à la perfection. On sent constamment qu'ici Antonioni résout quelque chose, qu'il a trouvé, grâce à ce film, le lieu secret d'où le monde lui apparaît selon un certain ordre. Au *comment* de la technique répond, au quart de ton près, le *comment* d'un homme qui regarde. Dans la relation qui unit ces deux *comment* réside le secret d'un art.

### Le Cri (1957)

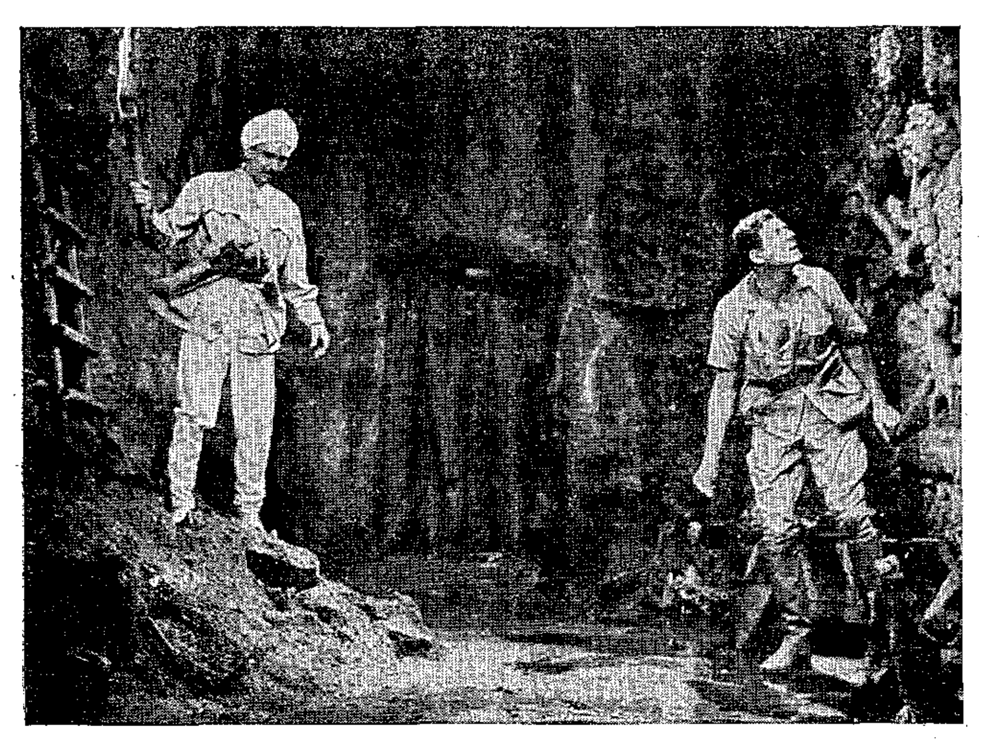
Mieux accueilli, plus hautement loué, *Le Cri* ne renouvelle pas tout à fait la réussite de *Femmes entre elles*. Ce beau film émouvant n'est pas un chef-d'œuvre. Il semble qu'ici Antonioni ne soit pas pleinement parvenu à prendre ses distances à l'égard de son sujet, que son œil ait un peu perdu de cette acuité critique qui fait le prix de *Femmes entre elles*. Le film, sans aucun doute, tenait à cœur à son auteur. Mais sa beauté n'a pas cette évidence tranchante, un *peu sèche, que l'on attendait. Il y manque* le regard d'aigle.

Il faudra attendre *L'Avventura* pour que s'élève une nouvelle fois cet écho en retour du bonheur et du malheur d'un homme qui éveille ses semblables à un partage sans compassion.

André S. LABARTHE.



Dorian Gray et Steve Cochran dans *Il Grido* (*Le Cri*).



*Le Tigre d'Eschnapur* de Fritz Lang.

# LES TACHES DU SOLEIL

## par Fereydoun Hoveyda

*« Le style est de l'homme même. »*
BUFFON.

A une époque où la nourriture « prédigérée » n'existait pas encore, les grandes familles de l'Egypte ancienne engageaient souvent des nourrices dont l'unique fonction consistait à mâcher les aliments, pour les recracher ensuite dans la bouche des enfants. Les inutiles paraphrases de scénarios ou de thèmes que signent bon nombre de critiques cinématographiques, m'incitent à les inclure dans une catégorie assez voisine des mâcheuses égyptiennes. Mais l'adulte fabrique suffisamment de diastases pour se passer d'intermédiaires. Ainsi nous trouvons-nous d'emblée au cœur de notre sujet, face à l'inévitable problème de l'utilité de la critique.

**Les eunuques du cinéma.**

Il est de bon ton chez les critiques eux-mêmes de considérer, un jour ou l'autre, avec dédain leur métier, d'en décréter l'objet ineffable, et mieux encore, de nier purement et simplement son existence. Ainsi, notre ami Mourlet com-

mence-t-il par poser comme principe le « non-être » de la critique, pour donner ensuite libre cours à son lyrisme imagé (et parfois ésotérique), afin d'en expliquer l'objet en l'espace de trois pages bien remplies des CAHIERS. Ce genre de contradiction dont nos brillants sophistes se tirent d'ailleurs avec une admirable élégance, mériterait qu'on s'y arrêtât, si Roland Barthes (1) n'en avait déjà expliqué les causes profondes, au nombre desquelles on ne peut évidemment compter la modestie.

La critique existe et son influence s'étend de jour en jour. On a beau qualifier ses officiants d'eunuques du cinéma, de plumitifs de bas étage, et de quantité d'autres expressions insultantes, ils reviennent à la charge. Mieux : ils font des films contredisant les théories qu'ils continuent à illustrer du bout de leurs plumes. Faut-il cesser d'écrire sur les films des autres, quand on en fait soi-même ?

Oui, répond la profession. Et pourquoi donc ? Le jugement est-il incompatible avec la création ? N'entrons pas dans les raisons de nos collègues. Mais le fait même qu'une catégorie d'êtres humains s'amalgame en confrérie et prétende ériger le curieux exercice auquel elle s'adonne en métier, m'amène tout naturellement à me demander : *« mais qui peut donc faire de la critique ? »* Les membres de la profession insistent souvent sur la difficulté de leur travail, sur les connaissances qu'il exige... etc. La poudre qu'ils nous lancent ainsi aux yeux ne doit pas nous aveugler. *Tout le monde* peut et *doit* critiquer. Il appartient en effet au public, destinataire final des films, de donner son opinion. D'ailleurs il ne manque pas de le faire. A la sortie du spectacle, il s'écrie avec assurance : *« J'ai aimé ça » ou « Je n'ai pas aimé ça ». En ces formules lapidaires et efficaces, se* résume l'ultime objet de toute critique.

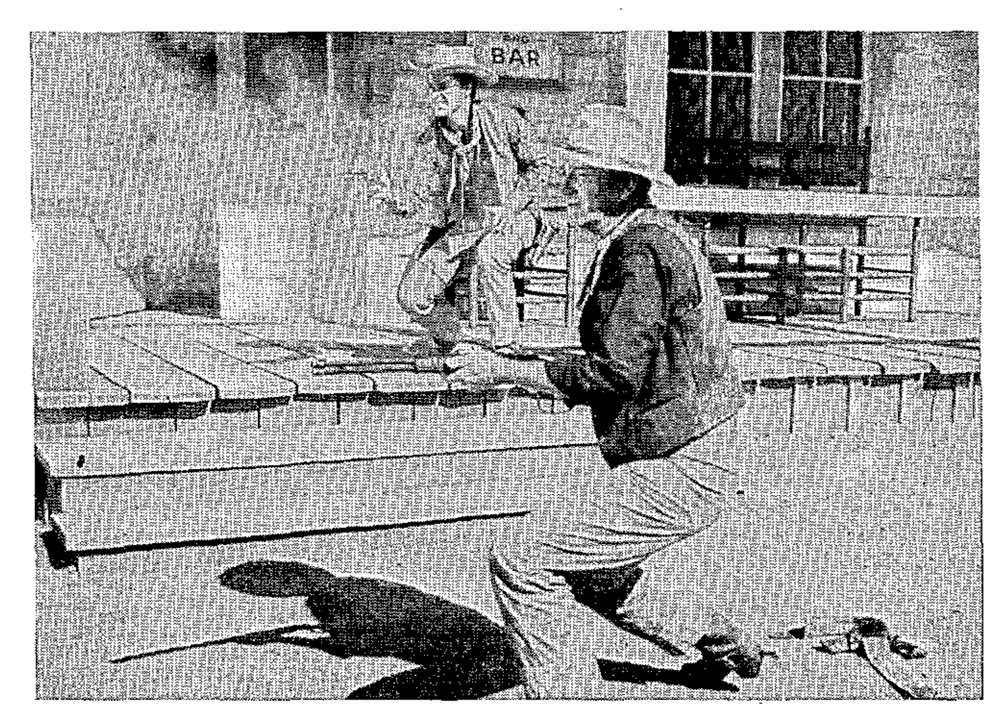
Les producteurs se trompent, qui se penchent sur l'indice de fréquentation des salles. Ces chiffres ne nous renseignent pas sur les jugements de valeur du public. Comment savoir si les spectateurs ont apprécié *A bout de souffle* et *Orfeu negro* ? Il suffirait de demander des sondages à l'Institut d'Opinion Publique. Les sociologues, psychanalystes et filmologues en tous genres nous apprendraient les motifs qui dictent aux consommateurs leurs jugements péremptoires. L'auteur de l'œuvre, de son côté, expliquerait ses raisons personnelles, tandis que Georges Sadoul fournirait la bio-filmographie du cinéaste et évaluerait les conditions matérielles de la production. Michel Mourlet nous informerait enfin de la « jouissance esthétique » et du « degré de fascination » procurés par la *vision de l'ouvrage. Ainsi disposerait-on d'un tableau d'ensemble qui satis*ferait jusqu'à Luc Moullet, par ailleurs si sévère pour les écrivains de cinéma.

### Faut-il brûler la critique ?

En attendant la mise sur pied d'un appareil idéal du genre de celui que je viens de décrire, faut-il condamner la critique telle qu'elle existe ? Pour ce qui est du quotidien et de l'hebdomadaire, je répondrai volontiers par l'affirmative. Cette critique me paraît inutile et nocive. Non pas tant par son contenu que par son exercice dans le temps, par sa manifestation au moment de la sortie des films. Consciemment ou non, elle se propose d'agir sur le public pour déterminer ses choix et entraver sa liberté. Les pages d'information vous laissent libres de vous former une opinion sur ce qu'elles relatent. Il en va autrement des colonnes réservées à la critique : celle-ci entend pousser le spectateur à se précipiter au cinéma ou, au contraire, l'en empêcher. Il n'est pas présomptueux de se demander de quel droit le critique du quotidien ou de l'hebdomadaire s'érige en juge et condamne ainsi sans appel. J'apprends par exemple que de nombreux lecteurs du FIGARO obéissent aux oukases de M. Chauvet. Sans mettre *en doute la sincérité de cet éminent critique, je plains son auditoire qui en* arrive à se priver de la vision d'un excellent film comme *Temps sans pitié.* Que l'Office Catholique du Cinéma estime nécessaire d'affubler les films d'une cote ou que d'autres groupements sociaux invoquent des raisons d'ordre et de moralité publics, cela les regarde : ils n'agissent pas en critiques, mais en censeurs. Nuance !

---

(1) MYTHOLOGIES. Editions du Seuil, 1955.




*Rio Bravo* de Howard Hawks.

La situation s'aggrave dans le domaine des hebdomadaires où l'espace manque pour rendre compte de tous les films. Les absents ayant toujours tort, le silence y équivaut à une condamnation : que de spectateurs enlevés au passionnant *Agi Murad il diavolo bianco* qui, pour ne pas être prétentieux, ne manquait pas de réelles qualités !

Autre inconvénient : les critiques ne voient pas tous les films. Un simple coup d'œil à notre Conseil des Dix prouve qu'ils se ruent pour la plupart sur les productions « dont il faut parler ». Un véritable snobisme du « sérieux » sévit dans le monde du cinéma. Combien de critiques ont-ils vu *Le Château des amants maudits* ou *Les Gladiateurs* ?

Il serait enfin facile de compulser les écrits de la critique pour relever des expressions de ce genre : « *mise en scène vigoureuse* », « *style épuré de fioritures et de fanfreluches* », « *charme capiteux (tel acteur)*», « *Untel ne sera jamais un grand metteur en scène parce qu'il manque d'imagination visuelle* », « *mise en scène impitoyable* », « *musique excellente* », « *film robuste* », « *réalisation alerte* », « *jeu vrai des acteurs* », « *mise en scène molle* », « *sincérité dépouillée* »... etc. Après tout, peut-être, dans les relations critique-lecteur, ces adjectifs accèdent-ils à un sens particulier. Mais, de toute façon, là n'est pas le problème. Ce qui me paraît éminemment condamnable, c'est le caractère préalable de la critique cinématographique dans les quotidiens et les hebdomadaires. On en arrive à empêcher les spectateurs de voir des œuvres artistiquement valables pour des raisons relevant de la politique, de la morale, ou simplement de l'humeur du moment.

Faut-il donc brûler la critique ? Pas nécessairement. Elle présente un intérêt certain, lorsqu'elle permet au public de comprendre ses motifs, lorsqu'elle suscite des mouvements et des talents, lorsqu'elle répare des omissions regrettables ou des injustices flagrantes. Mais comment pourrait-elle atteindre de tels objectifs ?

A mon avis, en se déplaçant dans le temps, en s'exerçant, non pas au début, mais vers la fin de la carrière des films. Il ne s'agit pas de déterminer le choix du spectateur, mais d'engager avec lui un dialogue sur l'œuvre qu'il vient de voir. Si une telle critique *a posteriori* était inutile, pourquoi donc nos quotidiens et hebdomadaires consacreraient-ils tant d'espace à la critique de télévision ? Laissons aux agents publicitaires et aux chargés de presse la fonction de vanter leurs produits ou de dénigrer ceux de leurs concurrents.

**La critique et son objet.**

On voit où je veux en venir : la seule critique actuellement valable est celle qui s'exerce dans le cadre des « mensuels » (et évidemment, avant tout, dans celui des CAHIERS) (2). Quant aux quotidiens et hebdomadaires, s'ils désirent tout de même demeurer à la pointe de l'actualité, ils doivent, semble-t-il, se cantonner dans la « critique d'information » telle que l'a brillamment définie René Guyonnet (3), dont les idées nous transportent, pour ainsi dire, du domaine du temps dans celui de l'espace. La grande question n'est en effet ni le « *qui* », ni le « *quand* », mais le « *comment* » de la critique. Quels critères servent à déterminer les jugements ? Guyonnet en cite quelques-uns : signification politique, interprétation morale, énoncé d'un goût personnel, méthode sophistique, correction grammaticale, signification humaine, description sociologique, critique historique. Il conclut : « *La meilleure approche est plutôt de se demander quelle est la raison d'être du film, de chercher sa signification-clé, celle qui touche et qui fera dire à certains, j'aime, et à d'autres je n'aime pas. Or il est certain qu'on manquera souvent cette signification-clé, si l'on n'applique qu'une grille unique* ». Mais à bien y réfléchir, l'objet que Guyonnet assigne à la critique, ne la rend-elle pas un peu inutile ? Quoi ! Se donner tant de mal pour savoir pourquoi Primus aime *Les Bonnes femmes* et Secundus les déteste ! N'est-ce pas tourner en rond, car que Primus, Secundus et leur ami critique aiment ou n'aiment pas *Les Bonnes femmes*, cela ne nous renseigne guère sur la valeur esthétique du film. Qu'on soit subjectiviste ou relativiste à outrance, il faut bien admettre que cette valeur esthétique existe (je parle en général et non du film de Chabrol) sinon en soi, du moins par rapport à la société. Je préfère personnellement « Les aventures d'Arsène Lupin » à « A la recherche du temps perdu », mais je sais bien qu'esthétiquement Proust est supérieur à Leblanc J'aperçois la signification-clé du *Dernier rivage* ou de *Moderato Cantabile* : mais cela ne m'avance à rien, puisque cette signification n'a aucune influence sur la laideur de ces œuvres.

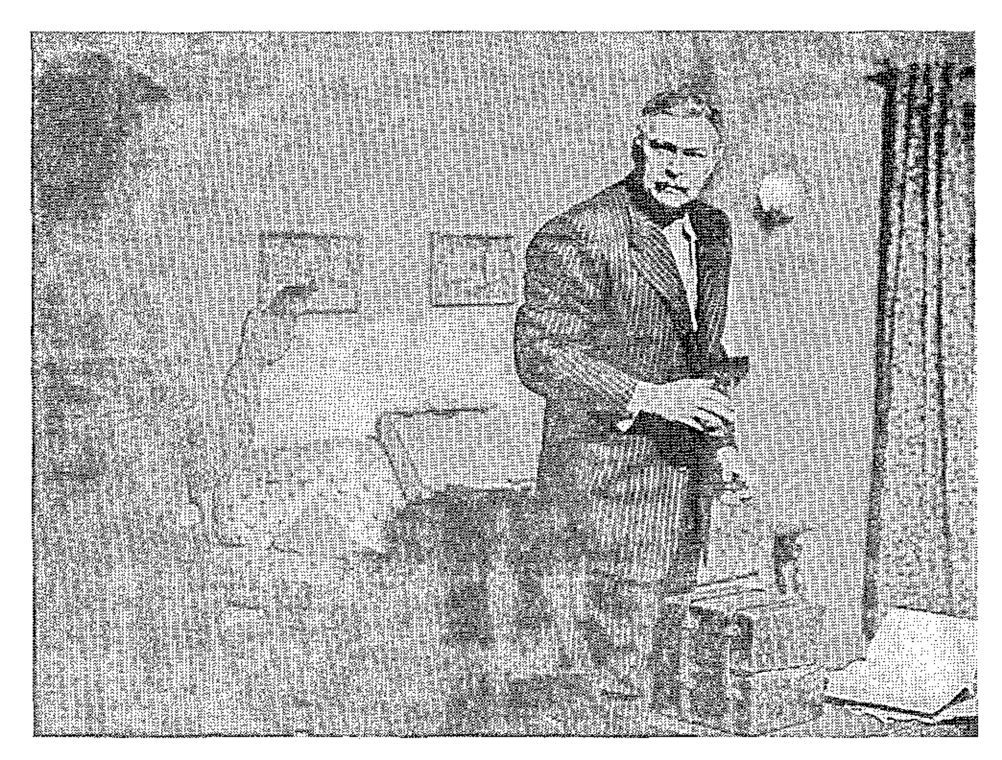
Une œuvre d'art n'est pas une substance chimique qu'on peut soumettre à des tests variés. Je conçois la difficulté d'apprécier, surtout après une ou deux visions, la valeur esthétique d'un film. Mais je ne vois pas quel autre objet pourrait échoir à la critique. Il nous arrive de nous tromper : il n'y a pas à en avoir honte, puisque nous ne possédons pas de recettes infaillibles. Si l'œuvre d'art ne se laisse pas cerner, il ne reste plus, pour l'interroger, qu'à chausser les verres grossissants d'un point de vue unique et à espérer que ce rétrécissement du regard permettra de trouver la réponse. Il n'y a là rien de mystérieux. Mon propos découle d'une vérité première qu'on pourrait énoncer de la façon suivante : seul un parti pris violent, mais contrôlé, conduit à une conscience claire du monde, comme de l'art. (Il ne s'agit évidemment pas de parti pris politique !)

J'aime, pour ma part, les opinions extrêmes. Chacun ne pouvant défendre que sa vérité, il est vain de vouloir se tenir, ainsi que nos maîtres le suggéraient, dans la voie du juste milieu. La critique « *Ni-Ni* » (selon l'expression de Barthes) conduit tout droit à la sclérose. On m'opposera qu'un film est une mosaïque d'éléments divers dont la combinaison aboutit à l'œuvre, que par conséquent seule une analyse minutieuse de tous ces ingrédients peut en rendre compte.

André S. Labarthe a judicieusement souligné les limites de cette méthode, réputée infaillible, et dont l'application au cinéma paraît pour le moins

(2) N.D.L.R. Par cette opinion-ci, comme par toute autre, l'auteur n'engage que lui-même.

(3) ESPRIT, juin 1960.



*Kiss me deadly* de Robert Aldrich.

curieuse (4). Un film n'est pas une juxtaposition d'éléments moléculaires qui ne se modifient pas les uns les autres. Ce n'est pas une machine bien agencée (5), mais une forme organisée aux rapports dialectiques et non logiques. A quoi sert-il de faire la balance entre les bonnes scènes et les mauvaises, ou entre la forme et le fond ? L'analyse décompose tout au plus l'œuvre, mais n'en rend pas compte. Faut-il rappeler à ses partisans qu'un tout est toujours différent de la somme de ses parties ?

## L'œillère de la critique.

De même que toute affirmation révèle chez son auteur une conception du monde, de même toute critique, même la plus insignifiante, présuppose une théorie du cinéma. Les croyances des autres ne me regardant pas, je me contenterai de révéler ma propre « métaphysique ». L'œillère que j'ai choisie, c'est le point de vue *technique*, la mise en scène. Mais, quand nous disons ici que la spécificité de l'œuvre cinématographique réside dans sa technique et non dans son contenu, dans sa *mise en scène* et non dans le scénario et les dialogues, nous soulevons

(4) Préface à INGMAR BERGMAN, par Jacques Siclier :

« *En situant à l'infini l'accomplissement de son projet, cet instant où elle a enfin vue sur l'œuvre dans sa totalité, l'analyse fait éclater l'absurdité de son entreprise : atteindre en une vie d'homme (dans le meilleur cas théorique) ce qu'une vie indéfiniment prolongée pourrait seule prétendre étreindre.* » Une seule analyse trouve grâce à ses yeux, celle qui est en même temps « *la démonstration d'une méthode d'analyse* » et que pratique Siclier dans son étude sur Bergman.

(5) Je veux parler des films qu'on peut considérer comme œuvres d'art. Il est entendu que la majorité des produits que nous consommons, faute de mieux, relèvent au contraire (quand ils sont supportables) de la catégorie « machines bien agencées ».

une tempête de protestations. Contrairement à une opinion très répandue, il n'y a pas équipe plus éclectique que celle des CAHIERS. Mais, malgré tout ce qui me différencie de Jean Douchet, je suis bien obligé de voir que René Cortade vise à travers lui tous ceux qui ramènent le cinéma à la mise en scène. Cortade a peint un séduisant portrait qui, par malheur, ne ressemble à personne que *nous connaissions* (6). Il est facile de nous prêter des opinions que nous n'avons jamais défendues.

Quand j'affirme que tout s'exprime à l'écran par la mise en scène, je ne conteste en aucune manière l'existence et l'importance du sujet. Je veux simplement rappeler que le propre d'un grand auteur est justement de savoir métamorphoser par sa technique l'intrigue la plus idiote (7). Il tombe sous le sens que, si nous essayions de résumer sur le papier l'action de *Time Without Pity*, nous aboutirions à un mélodrame d'une grande faiblesse. Mais allons-nous au cinéma pour traduire des images en mots ? On ne peut critiquer le scénario, œuvre littéraire qui doit être lue, à travers le film, œuvre cinématographique qui demande à être vue. L'histoire ne constitue en aucune manière le substrat du film. Ainsi que le constatait Alexandre Astruc, il est singulier, après un demi-siècle d'existence, de voir que les grandes œuvres qui commencent à se détacher ne sont pas forcément les dates les plus importantes de l'histoire du cinéma. Jusqu'ici, un snobisme du sujet a souvent pesé sur les réalisateurs. Même un Lang s'imposait des corvées inutiles, telles que *Metropolis*. Chabrol l'a bien prouvé : il n'y a pas de grands sujets, ni de petits sujets (8).

On nous reproche souvent de défendre des films « mineurs » et de porter aux nues des œuvrettes qui ne « signifient » rien. Il est vrai qu'il nous arrive de signaler l'importance de films policiers ou même de « deuxième ou troisième série » (9). Mais qu'a-t-on donc contre les films policiers et d'aventure ? Etrange attitude qui ne voit de la profondeur que sous le triangle boulevardier et dans le drame bourgeois ! Pour apaiser le courroux de Marcabru et de Cortade, citons Jean Cocteau : « *Ces livres* (les policiers) *ont contre eux qu'on ne les lâche plus si on les commence. Le lecteur des « minorités pensantes », si j'ose m'exprimer ainsi, conserve l'étrange snobisme de l'ennui qu'il prend pour le sérieux et où il se lave en public de ce qu'il aime en cachette* ». Mais il y a autre chose : telle est la puissance du cinéma que, sous la baguette d'un grand metteur en scène, le plus insignifiant « policier » se transforme en œuvre d'art. Si Domarchi, par exemple, cite Hegel et Kant à propos de Minnelli, ce n'est ni par pédantisme, ni par esprit de paradoxe, mais pour la simple raison que le cinéma est au moins aussi important que le théâtre, la littérature ou la peinture ! La mise en scène peut insuffler un contenu réel à un sujet en apparence élémentaire. Ainsi le *Rio Bravo* de Hawks. Et ce sont justement, d'ordinaire, les réalisateurs médiocres qui recourent aux grands thèmes, pour tenter de voiler leur manque. Malheureusement pour eux, ils ne font que souligner l'absence de mise en scène dans leur travail, comme Kramer dans *Le Dernier rivage* ou Cayatte dans *Les Amants de Vérone*.

### Quelques grilles.

On nous propose parfois, comme autre élément d'appréciation, le « milieu ». Mais, cher Marcabru, Kurosawa comme Mizoguchi, ne s'inspirent-ils pas tous deux de la civilisation japonaise ? Qu'est-ce qui fait que le second dépasse de

---

(6) « *Mais là où l'école en question devient franchement comique, c'est quand après avoir éliminé toutes les œuvres qui avaient un contenu humain... elle s'emploie aussitôt à déverser à nouveau un contenu dans celles qui n'en ont pas.* » ARTS, 8 juin 1960.

(7) Cortade écrit : « *Pour eux, on le sait, le scénario n'existe pas, ou doit exister le moins possible. Le film dont ils rêvent serait celui dont la mise en scène, organisée en une suite de plans isolés et parfaits, porterait sa signification en elle-même, indépendamment du récit. Et comme il est impossible de se priver de tout support, on choisirait le support le plus mince: une grande ineptie biblique, comme* Salomon et la Reine de Saba, *une aventure exotique enfantine comme* le Tigre du Bengale, *une bluette américaine ou un vulgaire policier, comme les comédies de Minnelli ou le* Traquenard *de Nicholas Ray. La technique y sera d'autant plus éclatante qu'elle s'exercera, si l'on peut dire, à vide.* » (ARTS, 8 juin 1960.)

(8) CAHIERS DU CINÉMA, numéro 100.

(9) ARTS, 8 juin 1960.



*Les Dents du Diable* de Nicholas Ray.

loin le premier, sinon sa mise en scène géniale ? Le milieu produit le metteur en scène : c'est pour cela même que je n'y crois pas. Marcabru va encore plus loin : « *Il n'y a pas un cinéma unique, universel, mais des cinémas que la géographie et le temps commandent* » (10). Outre que nous n'avons jamais prôné l'existence d'un cinéma monolithe, nous ne mettons pas dans le même sac Lang, Rossellini, Losey, Preminger, Ermler et Mizoguchi, parce qu'ils utilisent le même langage. Mais, à nos yeux, ils se différencient plus par le style propre de leur mise en scène que par leurs origines raciales ou géographiques. Renoir allant en Inde ne tourne pas un film indien, mais un film de Renoir. De même Lang en Amérique, Losey en Angleterre et Rossellini en Allemagne.

Certes, l'*écriture* ne modifie pas le style, si l'on entend par là la « grammaire ». Mais la mise en scène n'est pas l'écriture. *Moonfleet* reste avant tout un film de Lang, quelle que soit l'influence du tempérament anglais sur le scénario. Lang, quant à lui, évolue, change, vieillit : sa *permanence* n'existe qu'au niveau de sa mise en scène (11).

On nous oppose d'autres fois la « mission » du cinéma qui devrait saisir l'homme dans sa vérité. L'objectivité de la caméra, l'école documentariste, le ciné-œil... Nous a-t-on assez cassé les pieds avec le vérisme et le réalisme d'abord, le néo-réalisme ensuite ! Comme s'il s'agissait d'enregistrer les images du monde, à la façon dont les avions des cartographes photographient le relief du sol ! Ne voit-on donc pas que la seule présence de la caméra change le décor ? Le

(10) « *L'objet visé, quel qu'il soit, lorsqu'il est lié à un climat, impose à la vision, à la perception, les lois de ce climat.* » (Marcabru, COMBAT, 2 avril 1960.)

(11) « *Lang est alors complètement conditionné par le climat britannique, et il ne lui reste que l'écriture pour se manifester. Je veux bien que cette écriture soit fort belle. Il n'empêche qu'elle n'est qu'un instrument au service d'une sensibilité et d'une intelligence à la Stevenson.* » (Ibid.)

cinéma qui se contenterait de décrire les choses, d'en donner un misérable relevé de lignes et de surfaces s'éloignerait le plus sûrement de la réalité.

Cette tendance conduit d'ailleurs à une espèce de « voyeurisme » abject. *Elle est au surplus absurde et aberrante. A supposer même qu'un Rouch ou un* Rogosin (puisqu'on ne cesse de nous citer ces deux-là) pussent se cacher avec une caméra et un magnétophone dans une masure des environs d'Abidjan ou de Sophiatown, pour filmer la vie quotidienne d'un ménage noir, leur film ne nous renseignerait sur rien : il y manquerait le contexte, c'est-à-dire les souvenirs communs, les perceptions communes, la situation du couple, les préoccupations intimes de chacun des protagonistes, bref le monde tel que chacun d'eux le voit ou sait qu'il apparaît à l'autre. La mise en scène n'a pas à charge de représenter le réel, mais par sa démarche d'ordre technique, de le signifier.

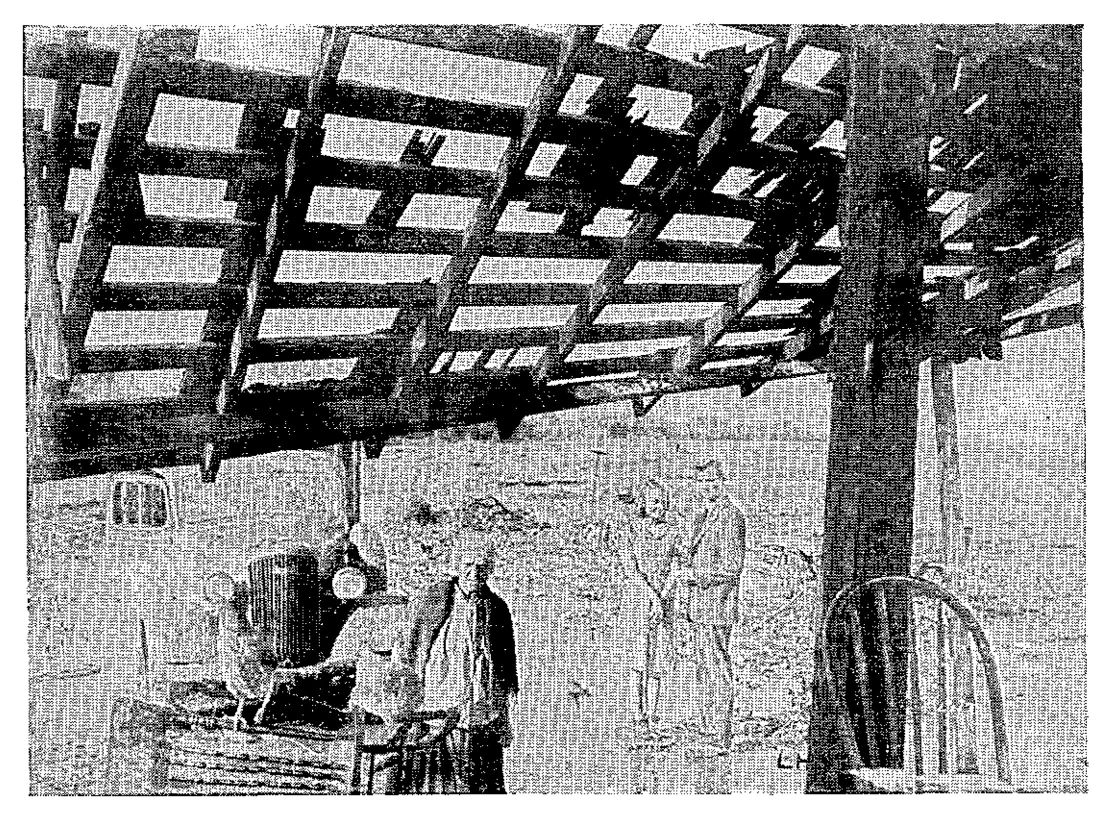
Le cinéma proposant des images animées, d'aucuns accordent la première place à la photographie. Elle constitue, certes, un des éléments essentiels du film. Mais ne voyons-nous pas les mêmes noms prestigieux de directeurs de la photographie figurer aux génériques les plus variés ? Ceux-ci mettent leur talent au service du réalisateur. A ce dernier de savoir l'utiliser.

D'autres critiques, constatant que le film est œuvre collective, voudraient également tenir compte dans leur appréciation des conditions de la production et de la distribution ; ces éléments, venant après le scénario, la photo, le climat, le milieu, me font penser aux théories de l'économiste Stanley Jevons qui expliquait les crises cycliques de la conjoncture économique par la concentration, toutes les décades environ, des taches du soleil. La science contemporaine démontre les liens entre ces phénomènes solaires et les perturbations de notre ciel. Mieux : *nous savons aujourd'hui que les taches agissent sur le métabolisme humain.* Le metteur en scène, étant essentiellement homme, comme ses semblables, se trouve donc exposé aux variations provoquées par les taches du soleil. Pourquoi n'en tiendrions-nous pas compte, pendant que nous y sommes, dans la critique de leurs films ?

**Pour une logique non-A.**

Me voilà, à mon tour, embarqué dans les idées générales. Est-ce ma faute, si sociologues, filmologues et critiques nous entretiennent souvent du Cinéma avec un grand C. Le Cinéma est un art. Le Cinéma est une industrie. Le Cinéma est un spectacle. Mais qu'est au juste le Cinéma ? Un certain nombre de films bien individualisés, projetés dans un certain nombre de salles non moins bien déterminées. De grâce, parlons toujours de films précis et ne nous abandonnons pas à la logique aristotélicienne, pour discourir sur le cinéma russe, le cinéma anglais, le cinéma allemand, etc. Il ne s'agit jamais que des œuvres que nous avons *vues. Profitons des leçons géniales que le grand Alexandre Korzybsky* donnait dans sa « Sémantique générale », et, au lieu d'affirmer : « Lang est le plus grand metteur en scène vivant », sachons dire : « *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou* sont des ouvrages qui atteignent la perfection ». Vive la logique Non-A !

Si *mes opinions se* rapprochent parfois de celles de Mourlet et de ses amis, je ne me compte pas pour autant parmi les « mac-mahoniens ». Ce monstre d'abstraction qu'est leur *res cinematographica* m'horripile. Mourlet manie avec élégance les idées générales. Comment pourrais-je le contrer, tant qu'il ne me délivrera pas les exemples qui me permettront de le suivre sur le terrain du concret, seul champ de bataille concevable ? Si on appliquait sa théorie de la « fascination » aux films qu'il admire, encore y aurait-il lieu de se demander par l'effet de quel miracle il se laisse entraîner à préférer *Les Aventures de Hadji* à *Nuits blanches* et *Milady et les mousquetaires* à *Voyage en Italie.* Il me semble confondre méthode et système. Il commence par poser le principe de la prééminence de la mise en scène (sur quoi je suis tout à fait d'accord avec lui) pour ériger ensuite en critère absolu la technique des cinéastes qu'il aime : Lang, Losey, Preminger et Walsh, en première ligne. Cottafavi et Don Weis en deuxième ligne. Critiquant la « métaphysique » des principaux collaborateurs des CAHIERS, il se retrouve avec, sur les bras, sa métaphysique à lui, ni meilleure, ni pire. N'écrit-il pas sur Losey : « *C'est le seul cinéaste cosmique. Il représente l'accomplissement du projet cinématographique en ce qu'il restitue le monde à sa*



*L'Homme du Sud* de Jean Renoir.

*brutalité originelle* ». Comment n'aperçoit-il pas que chaque artiste invente la technique propre par laquelle il s'exprime ? La beauté de *Temps sans pitié* n'efface pas celle de *Voyage en Italie*. Qu'on préfère l'un à l'autre relève de goûts purement personnels.

### Tout est dans la mise en scène.

D'ailleurs, les CAHIERS n'avaient pas attendu les « mac-mahoniens » pour découvrir l'importance essentielle de la mise en scène. Depuis longtemps, avec Rohmer, Rivette et Godard (pour ne parler que de ceux-là), ils développaient une tendance critique qui apportait un élément plus sain et plus pur d'appréciation. La politique des auteurs n'a été qu'une étape nécessaire sur ce chemin escarpé. En abordant la critique, nombre d'entre nous avons commencé par le plus facile : l'analyse des thèmes. La stabilité des idées que nous découvrions dans les films de Lang, Rossellini, Renoir, Welles... nous frappait au point de nous faire parfois négliger l'essentiel. Mais bientôt l'évidence s'imposait : tous nos auteurs préférés parlaient, en fin de compte, des mêmes choses. Les « constantes » de leurs univers particuliers appartenaient à tout le monde : la solitude, la violence, l'absurdité de l'existence, le péché, le rachat, l'amour, etc. Chaque époque possède sa thématique, toile de fond devant laquelle s'agitent les individus, artistes ou non. A l'heure où la méthode inaugurée par Marthe Robert (12) bouleverse les données de la critique littéraire, allons-nous rester attachés à de vaines paraphrases en matière de cinéma ? L'originalité d'un auteur réside non pas dans

(12) Marthe Robert, KAFKA, N.R.F., 1960.

le sujet choisi, mais bien dans la technique utilisée, dans la *mise en scène*, à travers laquelle tout s'exprime à l'écran. Si l'on interroge Ray en analysant les éléments de son scénario et en énumérant ses thèmes apparents, on risque fort de détester *Party Girl*. Pour qui le regarde superficiellement, *Le Tigre d'Eschnapur* apparaît comme un film sans intérêt.

Ainsi que le disait Sartre : « *On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon* ». Pourquoi en irait-il autrement de notre art ? De même que « *la pensée d'un peintre ne doit pas être considérée en dehors de ses moyens* » (Matisse), de même la pensée d'un cinéaste apparaît à travers sa mise en scène. Ce qui importe dans un film, c'est la volonté d'ordonnance, d'harmonie, de composition ; c'est la mise en place des acteurs et des objets, les déplacements à l'intérieur du cadre, la saisie d'un mouvement ou d'un regard ; bref, l'opération intellectuelle qui a mis en œuvre une émotion de départ et une idée générale. La mise en scène n'est rien d'autre que cette technique que chaque auteur s'invente pour l'exprimer et fonder la spécificité de son œuvre. Comment pourrait-on en donner une définition générale, alors qu'elle procède du plus profond de chaque artiste et varie avec lui ? La tâche du critique devient immense : deviner derrière les images la « façon » de l'auteur et, grâce à cette connaissance, dévoiler le sens de l'œuvre. Si, comme l'écrit Astruc, la mise en scène est interrogation et dialogue (13), la critique l'est encore davantage. Interroger l'œuvre, mais en substituant un « comment ? » au traditionnel « pourquoi ? ». L'œuvre d'art ne se réduit pas à l'idée, puisqu'elle est production d'un être, de ce quelque chose qui ne se laisse pas penser. Mieux : son idée est dans sa technique même.

### Ecriture et style.

Aujourd'hui, l'importance primordiale de la mise en scène n'est guère contestée. Mais notre art manquant d'un Littré, les mots ne couvrent pas toujours la même signification et le vocabulaire demeure vague. Beaucoup de critiques confondent mise en scène et écriture. L'erreur procède de la littérature où le mot « écriture » signifie deux choses bien différentes. Lorsque nous parlons de mise en scène, nous avons bien en vue la *précision* de l'écriture, mais une précision *structurale* et non rhétorique : il ne s'agit pas de « bien écrire ». C'est pourquoi des expressions comme : « mise en scène correcte » ou « style épuré de fioritures » ne signifient rien du tout (14).

Je reviendrai, pour terminer, sur un récent article de Pierre Marcabru (15), parce qu'il nous livre lui-même la cause du malentendu lorsqu'il écrit : « *La mise en scène, c'est-à-dire les mouvements d'appareil, le montage, le cadrage, serait seule signifiante hors de tout autre propos* ».

Que Marcabru se rassure. Pas plus que Domarchi et Douchet ne prétendent au titre de « *Docteurs de la loi* » qu'il leur décerne, l'équipe des CAHIERS n'entend s'obstiner sur la « *facture* » et fuir « *l'intelligence* » (16). Si depuis des années, elle s'est davantage intéressée à la mise en scène, c'est pour mieux interroger les films et écouter la réponse des auteurs. A travers la technique, c'est le sens de l'œuvre que nous cherchons. Il ne s'agit pas d'opposer la recherche des signi-

---

(13) LA TABLE RONDE, mai 1960.

(14) Dans COMBAT (2-4-60), Marcabru conclut à « *l'absurdité d'une critique immobile et farouchement attachée aux structures, à l'écriture dans ce qu'elle a de purement grammatical, dès que l'on envisage un cinéma exotique* », et ajoute : « *J'entends par cinéma exotique tout ce qui échappe à un style cinématographique de tradition, le style hollywoodien dans toute sa splendeur, style qui s'accommode fort bien d'ailleurs d'une écriture révolutionnaire (voir* A bout de souffle). »

La mise en scène, au contraire de l'écriture, ne peut être correcte ou incorrecte, puisque c'est la « façon » dont l'artiste a choisi de s'exprimer. Si nous pouvons énumérer beaucoup des éléments qui entrent dans la mise en scène, celle-ci, dans la mesure où elle est création, reste difficile à saisir. C'est justement le rôle de la critique que d'aider le public à comprendre la démarche d'un auteur.

(15) COMBAT, 28 mai 1960.

(16) Ibid : « *Ce n'est plus l'intelligence qui les touche, mais la facture, une certaine manière de faire, et peu importe que le film soit bête, que le sujet soit grotesque, dès l'instant que l'écriture en est conforme à un certain canon qu'ils ont, une fois pour toutes, fixé.* »



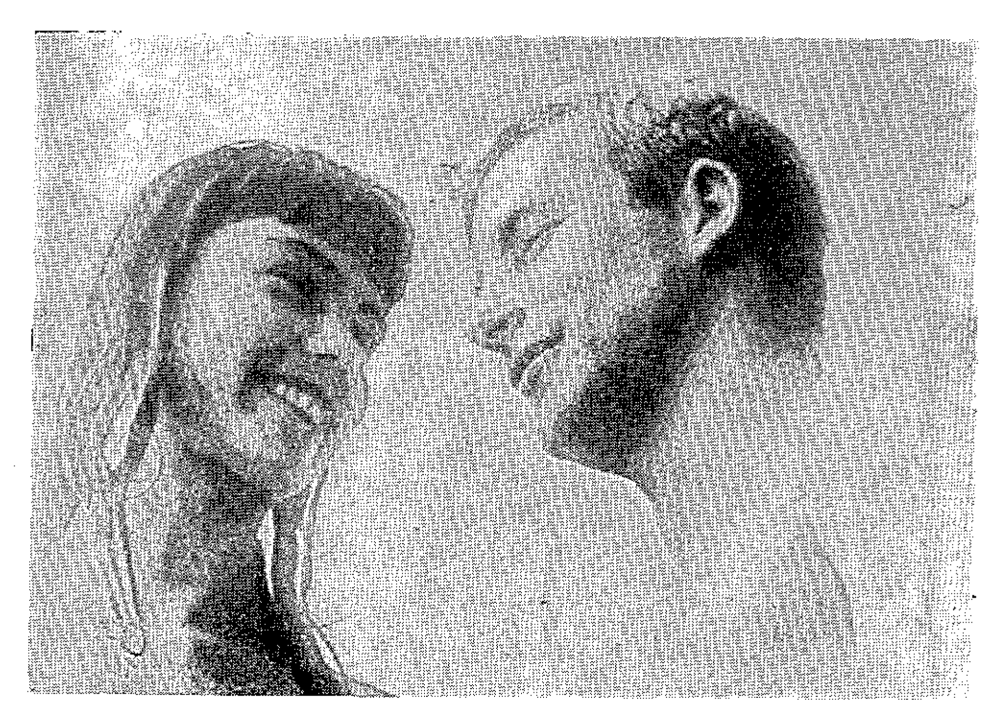
*Il faisait nuit à Rome* de Roberto Rossellini.

fications à une étude formelle. L'originalité des films que nous aimons tient justement dans beaucoup de cas à une conformité de la pensée et de la forme. Et, pour paraphraser Marthe Robert, je dirai que notre propos est de faire apparaître la signification des films à travers la technique par quoi ils gagnent leur caractère spécifique. Notre opinion rejoint celle de Guyonnet lorsqu'il écrit : « *S'il est bien vrai que c'est la mise en scène qui compte, que c'est elle qui est créatrice, il ne l'est pas moins que la mise en scène n'est pas une forme pure, qu'elle n'est pas créatrice de vide, mais qu'elle est, bien au contraire, véhicule de signification* » (17).

Il va de soi qu'une telle méthode critique aboutit à la plus grande sévérité. Mais les CAHIERS n'ont jamais été particulièrement tendres pour un certain cinéma. Je m'étonne d'entendre parfois des amis nous reprocher de signer des éloges sur les films de nos camarades passés derrière la caméra. Qu'attend-on donc de nous ? Que nous attaquions leurs films même s'ils sont bons ? Que nous les passions sous silence ? Je conçois que certains dithyrambes apparaissent gênants. Ils n'engagent que leurs auteurs. Toute l'équipe des CAHIERS ne ramène pas le cinéma à la mise en scène et je ne prétends pas, pour ma part, que d'autres méthodes critiques ne soient pas estimables et fructueuses. L'important, en fin de compte, est que chaque critique reste fidèle à sa vision des choses, tout en en reconnaissant le caractère nécessairement limité.

(17) ESPRIT, juin 1960.

Fereydoun HOVEYDA.



*L'Amérique insolite* de François Reichenbach.

# L'AMÉRIQUE BUISSONNIÈRE

## par François Reichenbach

« *Et tous les humains tuent l'être qu'ils aiment. Que tous entendent ces paroles. Certains le font d'un regard cruel, d'autres le font d'un mot flatteur, l'homme lâche le fait d'un baiser et l'homme brave d'une épée.* » (Oscar Wilde).

Quant à moi j'espère le faire avec humour...

Depuis que mon producteur Pierre Braunberger m'a donné ma première chance, c'est-à-dire la chance de faire un long métrage, libre comme le vent, les *Cahiers du Cinéma* me donnent l'autre chance, celle d'écrire ce que j'ai sur le cœur. Je vais essayer de faire le point. Si je n'y parviens pas ne m'en veuillez pas : j'essaierai de faire mon strip-tease à l'aide d'une caméra, et non plus d'un stylo.

Que reste-t-il après un an de prises de vues, 16.000 kilomètres, 30.000 mètres de pellicule, 200 autorisations de filmer, 200 discussions pour les obtenir ?

Que reste-t-il après six mois de montage, de découpage, de changements de plans, de 800 boîtes de chutes, d'autant de doubles, de quatre changements de titres, de 78.000 francs d'argus et d'un festival ? Il reste quelques amis merveilleux, des émotions irremplaçables, un producteur « gonflé » et finalement, après cinq semaines d'exclusivité, un titre que Jean de Baroncelli a trouvé : *L'Amérique buissonnière*. Jean Rouch qui passe pendant que je dicte cet article, me dit : « C'est le titre qu'il faut, c'est hélas trop tard, mais c'est toujours comme ça ». Ainsi lui-même a trouvé le vrai titre de son film *Moi, un noir* un mois après la sortie. C'est un proverbe d'Abidjan :

« *Samedi soulard*
« *Dimanche histoire*
« *Lundi convocation.* »

Pour terminer cette petite, mais importante parenthèse sur le titre d'une œuvre, puisque je m'aperçois que les critiques, les spectateurs et le Gouvernement se sont servis d'un titre pour critiquer l'Amérique, j'ai retrouvé chez un bibliophile de mes amis les titres de Radiguet pour le Diable au corps « Emmanuelle ou le cœur vert » et « Age ingrat ».

* * *

Qu'ai-je voulu faire en filmant l'Amérique ?

Je me suis lancé dans l'aventure sans y penser, et puis le cadre du scope a commencé à me séduire. J'ai vu à travers cet objectif les images que j'ai aimées



*L'Amérique insolite.*

et, puisque aimer c'est se surpasser, j'ai donné le meilleur de moi-même, et la caméra a ainsi enregistré 1.326.000 images. Aucune de ces images n'a été truquée, ni reconstituée, et c'est pour moi la ligne essentielle. Ayant vu tous les reportages de mes collègues dits « documentaristes », je me suis aperçu qu'après avoir traversé des montagnes de moustiques, des allées de serpents, des barrages de flèches, pour découvrir de nouvelles peuplades, ils n'avaient finalement montré que des regards figés, des hommes intimidés par des machines étranges, échanges de miroirs, ce qui nous donne une idée absolument fausse de la manière de vivre de ces hommes. Ils se ressemblaient tous, inutiles les piqûres d'insectes, les têtes coupées et les disparitions, puisque l'exotisme avait disparu pour laisser place à une sorte de photo de famille plate et banale. J'ai pensé qu'une caméra bien dissimulée aux Galeries Lafayette (vous ne sortez pas de l'Amérique, me dit Jean Rouch) pouvait apporter sur la peuplade française une connaissance plus vraie à qui voulait la contempler. Pour résumer ma manière de prendre « la vie sur le vif », il m'a semblé plus intéressant de filmer ce qu'on aperçoit, et non pas ce que l'on voit, à l'aide de ce regard intérieur caché, mais qui nous met au contact des humains, sans les déranger dans leurs étranges habitudes.

Me voici donc filmant l'insolite ou le bizarre et qui finalement n'est que le quotidien et l'ordinaire. Ainsi se terminent les prises de vues et commence le retour *at home*.

Comment éviter l'artifice d'un montage, d'une fausse ligne de continuité qui me paraît aussi absurde que s'il fallait trouver des liens pour la mise en page d'un journal ou l'accrochage d'une exposition de tableaux ? Rien n'est plus facile, mais plus déprimant, que de chercher une histoire qui déflorera l'Histoire (avec un grand H). Je lis, dans tous les journaux, les reproches pour le film *Soledad* : avoir recherché des liens artificiels à un documentaire, alors que l'Espagne brute aurait fait un excellent film en soi. Ainsi ma décision est prise : le reportage d'un peintre restera le reportage d'un peintre et sera monté et construit comme une exposition de tableaux. Je m'explique : les aquarelles d'un côté, les dessins de l'autre, les couleurs qui vont ensemble ou qui contrastent, et on tournera les pages avec la même surprise et le même choc que *Life*. Sans queue ni tête, paraît-il, mais avec une âme, espérons-le.

Enfin le texte, le sacré texte. L'incomparable Chris Marker m'a appelé « le guillotineur des courtisanes » avant d'avoir été lui-même guillotiné. Pourtant son texte était un morceau de bravoure merveilleux. Tous les textes, tous les talents, tous les efforts ne peuvent, à aucun moment, coller à mon image, car les mots détruisent l'illusion, autant qu'un acteur se trouverait déplacé dans un tel film.

La musique devrait suffire à accompagner cette suite d'images qui n'a d'autre ambition extérieure que d'être un ballet, d'amuser et de plaire, peut-être d'apprendre.

Je crois que la prise de son directe, que j'espère mettre au point, pour mon prochain film, apportera un complément nécessaire et indispensable à la compréhension d'images qui devraient se suffire à elles-mêmes : même le texte ne devrait servir qu'à indiquer ou à guider.

***

Quelle leçon et quels profits tirer de mon premier film ? Il me semble inutile de chercher l'insolite ou le bizarre, alors que ce qui me plaît le plus, ce sont les détails de la vie de tous les jours qui sont finalement plus étranges (pour qui sait les voir) que les images effrayantes d'un condamné, la veille de son exécution.

Soigner davantage la bande sonore, car l'oreille est aussi sensible à la vérité que l'œil. Reste l'esprit...



*L'Amérique insolite.*

Je ne crois pas pouvoir remplacer mes propres pensées par celles d'un autre. Je pense que ce qui viendra de moi ajoutera à l'œil, au cœur, à l'oreille, à la peau de ce personnage qui fait un film, l'esprit qui fait *un homme*. Pour conclure ce petit discours à moi-même, je voudrais dire que mon film sur l'Amérique n'a été guidé que par le désir, les sens, et que c'est dans une excitation perpétuelle, de chaque instant, que j'ai filmé l'Amérique. Je crois donc que, pour aimer un tel film, il faut être prêt à en accepter toutes ses faiblesses pour jouir comme moi, non pas du spectacle, mais du corps de l'Amérique.

Certaines personnes ont cru voir dans ce film un acte contre l'Amérique, d'autres, au contraire, une propagande. Il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre, car, si j'avais voulu faire une satire de l'Amérique, j'aurais filmé l'Amérique enfermée dans sa vie quotidienne, dans ses habitudes ennuyeuses et j'aurais laissé de côté mon Amérique enthousiasmée, déboutonnée, vivante et libérée de tous ses complexes et de son puritanisme. C'est à cette jeunesse « rugged », c'est-à-dire rugueuse, et non pas « ronded », et non pas arrondie, que je dédie ce film. Evidemment cette jeunesse amoureuse de l'aventure disparaît peu à peu pour faire place à une bourgeoisie satisfaite de son confort et de ses habitudes. En tout cas, si je devais un jour vivre aux U.S.A., je choisirais cette vie que j'ai voulu montrer dans *L'Amérique insolite*.

François REICHENBACH.

# FESTIVALS



*El Lazarillo de Tormes* de Cesar Ardavin.

## BERLIN

Le festival de Berlin ne doit son existence qu'à de pures raisons diplomatiques. Il s'est agi depuis sa création, voici dix ans, d'imposer les idées et l'art occidental dans ce poste avancé du monde rouge. Viciée au départ par ces contingences extra-cinématographiques, cette manifestation perd, d'année en année, son intérêt. Ce festival n'a, en effet, *que des désavantages.*

Le premier, d'avoir lieu dans une grande ville. Il convient qu'un festival se tienne dans un lieu de villégiature. Le travail et la fatigue doivent trouver une compensation dans l'agrément d'un cadre. Berlin aurait pu installer le sien près de ses lacs, à la périphérie. C'est un endroit, en effet, enchanteur et reposant.

*On a préféré le situer en plein centre.* Comme si le festival de Cannes se déroulait au beau milieu des Champs-Elysées. Et encore ceux-ci ne manquent pas de beauté malgré les dépradations qu'ils subissent de plus en plus. Tandis que Furstendamstrasse est bien l'endroit le plus laid et le plus triste du monde. A l'image de la ville moderne que l'on a reconstruite sur les ruines de l'ancienne.

Tout ceci pour bien préciser qu'on ne pouvait choisir plus mauvais emplacement pour le festival. Comme en plus les participants *habitent dans des hôtels éloignés les uns des* autres, et qu'il n'existe pas réellement un centre où l'on ait plaisir à se retrouver, ce festival donne une impression de décousu et de désorganisé. D'autant que la fameuse légende qui prétend les Allemands des modèles d'organisation s'est fortement trouvée ébranlée cette année-ci. Cannes et Venise font quand même mieux les choses, avec souvent moins de finances.

On s'ennuya mortellement. Ce qui devrait être au centre des préoccupations, c'est-à-dire les films en compétitions, prit vite figure de

superflu. Cela vient de la politique générale du festival, conditionnée par celle de la diplomatie du département d'Etat.

Ce qui importe ici, ce n'est pas la qualité artistique des films, mais le fait qu'ils viennent du monde entier à l'exception des pays communistes. Il faut faire masse et le moindre pays, surtout s'il est jeune et bien sous-développé, est accueilli ici les bras ouverts. Cela explique l'abondante récolte de navets du festival 1960. Nous avons eu droit à des films de la Thaïlande, de la Corée, des Philippines, du Pakistan, de l'Egypte, etc. Et comme malheureusement des pays plus importants comme le Japon, les Indes, le Brésil ou l'Argentine ne nous ont rien envoyé de bon, on devine la médiocrité du niveau.

Il nous faut donc dresser avec le grand dénominateur commun « Nul », la liste des films suivants : *Avec les nuages qui flottent* de Yu Hyun Mok, film coréen ; *Hommes du Brésil* de Nelson Marcellino de Carvalho, film brésilien, *Testaments de femmes*, film nippon ; *La Montagne des Aigles*, film norvégien; *Fin de Fiesta* de Torre Nilsson, film prétentieux argentin ; *Mon esclave*, film en couleur thaïlandais de Ubol Yugala ; *Kaks'Travallista Lahtista*, film archi-nul finlandais ; *Nai Kiran*, film pakistanais ; *Puberun*, film hindou ; *Tro, Haab og Trolddom*, film danois ; *Biyaya Ng Lupa*, film philippin ; *Mon second frère*, autre film nippon.

Je ne dirai rien sur la sélection française, connue de nos lecteurs. *Les Jeux de l'amour* reçut le prix spécial du jury. *A bout de Souffle* obtint le prix de la meilleure mise en scène. *Picpocket* n'eut aucune récompense !

### ESPAGNE

L'Ours d'Or a donc été à un film espagnol de César Ardavin. *El Lazarillo de Tormes* est adapté d'un roman picaresque du XVI[e] siècle. Selon la technique romanesque de cette époque, il s'agissait de raconter un voyage, celui de Tormes à Salamanque. Le héros est un jeune mendiant (un lazarillo est un jeune enfant qui accompagne un aveugle) qui, poussé par la faim, se sauve de chez sa mère. Ce sont donc ses aventures toujours bigarrées que nous contait l'auteur espagnol. L'obsession majeure du gosse, la faim, nous vaut une succession de rêves pantagruéliques, source d'une multitude de notations satiriques.

Le résultat, sur l'écran, est aberrant. Recherchant tous les trucs les plus faciles, comme les courtes focales, pour créer du fantastique à bon marché par la déformation des perspectives, le nommé César Ardavin joue avec le public, en lui servant tout chaud le pire sentimentalisme. Je ne crois pas que, depuis Shirley Temple, on se soit complu, à ce point, au cabotinage d'un gosse. Ce film m'a fait souvent penser, tant par le sujet que le traitement, au film mexicain présenté, cette année, à Cannes. *Macario*, lui aussi, avait reçu un excellent accueil et failli obtenir un prix. En fait le jury a primé le scénario. Il eût été plus avisé de se précipiter chez le libraire du coin, ce qui lui aurait épargné de se ridiculiser. La proclamation du prix ne rencontra qu'un accueil glacial.

### ANGLETERRE

En revanche, le film anglais, *Le Silence de la colère* subit une avalanche d'applaudissements, lorsqu'on lui décerna le prix de la Critique Internationale, et celui de l'Office Catholique du Cinéma. C'est un film très « Sight and sound ». Œuvre désarmante par l'honnêteté et le manque d'imagination de son réalisateur, Guy Green, elle a tout pour plaire aux âmes sensibles qui ne savent pas faire la différence entre un film de Losey et un *Pather Panchali*, par exemple. On y a gommé tous les effets, à l'exception de quelques-uns, caméra subjective, photos en déséquilibre, qui sont d'ailleurs très mal venus. Reste une grisaille soutenue, sur un motif fort bien construit.

C'est l'histoire malheureuse d'un *jaune*, non celui du *Lys Brisé*, mais un ouvrier qui refuse de faire grève. Dans l'usine métallurgique où il travaille, tout va bien jusqu'à l'arrivée d'un fomenteur de grève. Celle-ci s'organise d'une façon qui semble louche à notre ouvrier. Il refusera donc d'y participer et continuera de travailler, d'autant plus que sa femme attend un troisième enfant, ce qui va grever terriblement son propre budget. Mis en quarantaine par tous ses copains, il passera un méchant quart d'heure. Mais les ouvriers comprennent qu'en fin de compte on se servait d'eux contre leurs propres intérêts. Le silence de la honte succède au silence de la colère.

Le cinéma anglais passe donc d'un extrême à l'autre. Après les films de collège ou de la Navy et les amusettes aristocratiques sur la crise de la domesticité, nous voici au cœur des problèmes sociaux. Seulement ledit cinéma ferait bien de comprendre que ce n'est point de nouveaux sujets qu'il a besoin, mais d'une intelligence de la mise en scène. *The Angry silence* m'a fait souvent penser à *Give us this Day* de Dmytryk.

### ALLEMAGNE

Le prix d'interprétation féminine à Juliette Mayniel, récompense surtout *Kirmes* de Wolfgang Staudte. Ce réalisateur qu'on a l'habitude de voir travailler à l'Est, a réalisé ce

film pour l'Ouest. *Kirmes* se veut satirique dans le style brechtien. Cela débute par une kermesse où abondent tous les trucs vieillots de l'expressionnisme dans une bourgade prospère et joyeuse de l'Allemagne d'Adenauer. Mais, en enfonçant un mât, pour planter un manège, les forains découvrent le squelette d'un soldat allemand. Le Bourgmestre, de riches fermiers, le pasteur et l'aubergiste ont alors une discussion passionnée. Retour en arrière. Le bourgmestre était alors un nazi notoire ; les fermiers étaient les parents du squelette : un jeune soldat qui, par amour de la paix, a déserté. Il se réfugie chez ses parents. Mais la peur et la lâcheté règnent. Ils le mettent dehors, comme le fera le pasteur, comme ils feront tous, à l'exception d'une jeune servante d'auberge, française et généreuse de son corps, émue par une telle solitude. Mais, en définitive, le soldat doit fuir de nouveau et, écœuré, se suicidera chez ses parents. Son père et sa sœur iront l'abandonner dans un trou de bombe, rempli d'eau.

Histoire d'une invraisemblance psychologique totale, mais qui se veut surtout symbolique : l'Allemagne d'Adenauer a beau s'étourdir dans les fêtes, elle ne pourra jamais ni effacer, ni oublier ses crimes dont le plus grand fut la lâcheté.

*Kirmes* est le meilleur film allemand réalisé depuis la fin de la guerre. Nettement supérieur au *Pont* de Bernard Wicki, ce très piètre cinéaste, qui passe ici pour un petit génie. Mais de toute façon cela ne nous situe pas très haut. En oubliant l'optique-festival — où l'on soupèse et compare des œufs de mouche — et en reprenant une optique-Cahiers, on trouve que *Kirmes* mérite quatre lignes dans la liste des Films du Mois et, à l'extrême rigueur, une étoile au Conseil des Dix.

*Le Verre d'eau*, l'autre film allemand, signé Helmut Kautner, mérite, lui, un gros point noir. Remise au goût du jour, cette pièce d'Eugène Scribe est peut-être amusante par ses dialogues. Je ne les ai pas compris. Mais la mise en scène est aussi prétentieuse qu'exécrable.

## AMERIQUE

Le prix d'interprétation masculine est allé à *Fredric March pour sa création dans* le *Souffle de la haine* de Stanley Kramer. L'on sait dans quelle estime les *Cahiers* tiennent ce cinéaste. Il n'en a pas démérité. Son film est primaire *à souhait, lourd et prétentieux.* On y retrouve toujours le « grand sujet » (ici la liberté de pensée opposée au fanatisme) traité comme un prêche presbytérien. Il s'agit d'un procès qui, en 1925, oppose deux grands avocats, à propos d'un jeune professeur coupable d'avoir enseigné les théories de Darwin. A la fin, la liberté de pensée triomphe. Et, grande idée finale et subtile de M. Kramer, le défenseur de la bonne cause emporte côte à côte sous son bras « De l'origine des espèces » et la Bible.

On attendait avec plus de curiosité l'autre film américain, signé Elia Kazan. Qu'il ait déçu, n'empêche que *Le Fleuve sauvage* m'a semblé le meilleur film de son metteur en scène. Il est vrai que je n'éprouve guère de grande passion pour ce dernier. Pour moi, c'est une espèce d'Antoine transplanté au cinéma, avec tous les défauts du naturalisme *et sans la même importance révolutionnaire.*

La grande thématique de son œuvre, qui apparaît avec une netteté accrue dans *Wild River*, est l'affrontement des forces d'une nature qui refuse l'endiguement. D'où un souci de restituer à l'homme ce qui constitue la forme la plus primitive et la plus instinctive de son être : l'animalité. Qu'on le prenne en bonne ou mauvaise part, l'œuvre de Kazan me semble être une œuvre bestiale. Ses héros souffrent d'un bouillonnement qu'ils ne parviennent pas à contenir.

On comprend alors en quoi pouvait l'intéresser cette histoire de barrage. En 1933, la venue de Roosevelt au pouvoir ouvrit l'ère *des grands travaux dont l'un des plus importants* fut la T.V.A.; ou aménagement de la vallée du Tennessee. Ce fleuve indompté causait jusqu'alors des ravages incalculables. Un jeune ingénieur est donc chargé de racheter tous les terrains riverains qui seront submergés. Ils ne se heurte qu'à un seul refus, celui d'une vieille femme octogénaire, maîtresse absolue de sa famille, de ses noirs et de son île. Mais lui-même va refuser de céder, devant le chantage raciste des habitants de la région. Ce sont donc deux caractères identiques qui vont s'affronter. La vieille femme s'inclinera. Elle mourra, dès le lendemain, dans sa nouvelle maison.

Il se dégage de ce film un amour de la nature sous toutes ses formes — la terre, l'eau, la pluie — qui serait réellement émouvant, n'était l'insigne faiblesse de la réalisation. On sent que Kazan s'est forgé toute une théorie pour illustrer son thème, mais qu'il n'arrive jamais à l'intégrer dans sa mise en scène. Celle-ci tout en champs-contre-champs, *est une belle collection de photos,* dont quelques-unes admirables, et dans lesquelles s'agitent, plus ou moins mal, de bons comédiens. Il n'y a pas prise de possession d'un *monde, mais simplement illustration d'un* thème. De toute façon, ce film, vu la médiocrité générale du festival, méritait une mention, ne serait-ce que le prix d'interprétation masculine à *Montgomery Clift.*

## EGYPTE - SUEDE - GRECE

J'aimerai, enfin, parler de trois films qui ne sont pas sans intérêt. *L'Appel de l'oiseau de nuit*, film égyptien de Henri Barakat à l'allure lente et majestueuse d'une romance pastorale. On songe parfois à *Yankel le forgeron* d'Edgar G. Ulmer. C'est une histoire mélodramatique qui se déroule vers 1900 et qui montre une servante aguichant son patron, lequel avait violé sa sœur qui, enceinte, fut tuée par son oncle ! Mais le film se laisse voir avec intérêt et il est très supérieur au reste de la production égyptienne.

Le film suédois, au titre français approximatif de *Voleur de chambre à coucher*, est une espèce de comédie musicale qui ne manque pas de légèreté et de bons gags. La mise en scène, sans être spécialement recherchée, est riche d'invention. On croit, de temps en temps, assister à une bonne comédie américaine. C'est le meilleur compliment qu'on puisse lui faire.

Enfin, très grosse déception, en ce qui concerne le film grec de Cacoyanis, aux recherches tarabiscotées et au symbolisme vain. *Notre Dernier Printemps* est vraiment le type même de l'œuvre ratée. Une ambition mal dirigée et que l'on sentait déjà poindre dans les précédents films de l'auteur s'étale ici sans retenue et rend ridicule la plupart des scènes. Dommage, grandement dommage.

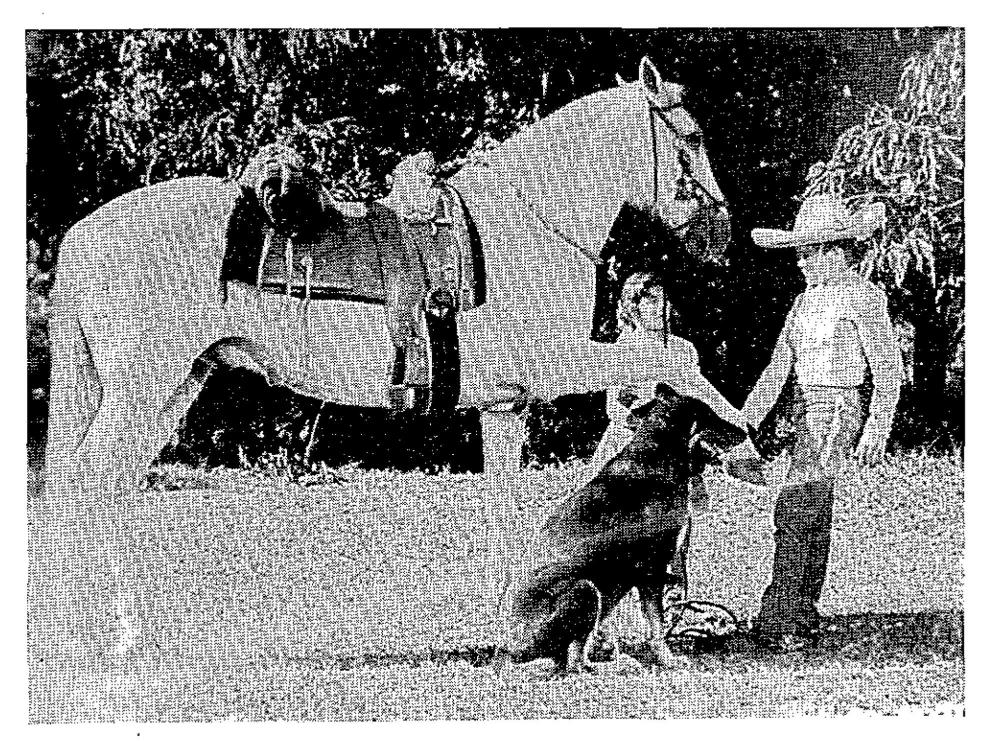
Enfin, il importe quand même de dire que j'ai vu un très grand film à Berlin, un de ces films qui renvoient au néant tous les autres à l'exception de ceux de Godard et de Bresson. Il s'agit de *Porgy and Bess* d'Otto Preminger. Il n'était évidemment pas en course pour le festival, dont l'affligeante médiocrité ferait perdre le goût du cinéma, si des films comme celui-ci ne nous le restituait dans sa plénitude et sa beauté singulière.

Jean DOUCHET.

---

# SANTA MARGHERITA

Cette très remarquable manifestation, qui s'est déroulée du 7 au 15 juin, comble un vide : On ne connaissait pas, ou très peu, le cinéma d'Amérique Latine. On le connaît maintenant. Des metteurs en scène nous sont révélés, par exemple le Chilien Jorge Delano. Extrayons ce passage de sa biofilmographie: « *En 1924, ne disposant pas de moyens techniques adéquats (même la caméra fut fabriquée par un modeste mais habile artisan), avec un tout petit capital, il produisit son premier film de long métrage, qui obtint un remarquable succès. En 1929, avec* La calle del Ensueno, *il obtient le grand prix à l'Exposition Internationale de Séville ; il s'agissait du premier film dans lequel des acteurs vivants étaient unis à des dessins animés. A la suite du succès de cette originale tentative, le gouvernement chilien l'envoya à Hollywood pour étudier le nouveau cinéma sonore.* » Ou le Brésilien Galileu Garcia : « *Il débuta comme metteur en scène avec* Cara de fogo *(auparavant, comme producteur, on lui doit* Gato de madame *et* Osso amor y papagaios*). Avec ce film il renia les prédilections de son passé : il bannit le genre épique, le comique et le farceur et il sut entendre, avec une perçante intuition, le monde enchanté et lyrique d'un enfant et le charme du paysage dans lequel l'action se déroule.* » Ou encore Walter Hugo Khoury, dont nous apprenons, qu' « *il travailla pendant trois ans à la préparation de* Estranho encontro *et, en greffant l'intimisme de Bergman sur le suspense de Hitchcock, parvint à réaliser un film riche en atmosphère, qui n'était pas dépourvu de passages qui témoignaient d'une remarquable maturité technique.* » De même, en Argentine, la vitalité du cinéma ne le cède en rien au Brésil, au Chili, au Mexique ou au Pérou. Témoin Lucas Demare qui « *se consacra particulièrement à des thèmes réalistes et vigoureux, parfois historiques, parfois contemporains, toujours d'inspiration sociale* ». Sans parler bien sûr de Leopoldo Torre Nilsson, le plus illustre, dont il faut connaître : *El crimen de Oribe* (1950), *Dias de odio* (1954),



*Un chico valiente* de Mauricio de La Serna (Mexique).

*Graciela* (1955), *El protegido* (1956), *La casa del angel* (1956), *El secuestrador* (1958), *La caida* (1959), *Fin de fiesta* (1960), *Un guapo del' 900 (1960).*

Le jury se composait de Roberto Rossellini, président d'honneur, et de Roger Bastide, G.B. Cavallero, Carlo Cuenca, John Gillet, Edgar Morin, Andrzej Munk, Agnès Varda. Après de longues délibérations, ce jury décida de ne pas décerner la récompense suprême, mais de donner un prix d'honneur à l'ensemble de *la sélection argentine*. Celle-ci s'était en effet révélée de loin la meilleure ; en outre, une rétrospective du cinéma argentin avait pu nous renseigner sur la permanence de sa qualité. Citons : « *Dans cette Rétrospective, la valeur artistique est unie à l'engagement thématique, aux prédilections du public et même au phénomène du divisme.* » Que demander de plus ? La sélection argentine nous permit de découvrir également un très bon acteur : Guillermo Murray, dont voici un extrait de la biographie : « *En 1952 il débuta en même temps comme acteur et metteur en scène avec* Circulo de Fracasados, *un drame social qui décrivait dans des tons amers la décadence du monde bourgeois. De cette œuvre, il fut même le protagoniste. Pendant les années 1953 et 1954 il travailla à la radio, à la télévision et dans le théâtre. L'année suivante, le théâtre « Cangallo » ayant été fondé, il participa à cette compagnie stable.* »

Enfin, ne terminons pas ce petit bilan sans signaler les travaux extrêmement intéressants auxquels se sont livrés d'éminents sociologues, tel qu'Edgar Morin, Amédée Ayfre, Alfred Métraux ou Nadège Perken. Ainsi, la seconde séance de la section argentine fut consacrée « *au mythe du foot-ball, rattaché au manque d'un monde d'images de la réalité culturelle des masses argentines.* » *(Compte rendu.)* De même la section mexicaine précisa-t-elle « *les traits essentiels du sacré aztèque* » et résolut *le problème de savoir si le mythe du passé* indien et ibérique a été intégré dans une idéologie politique, ou vécu d'une manière irréfléchie. Enfin, divers problèmes sociaux, raciaux et économiques furent soulevés. Nul doute que de tels travaux approfondissent *notre connaissance du cinéma.*

Olivier de TOURMEL.

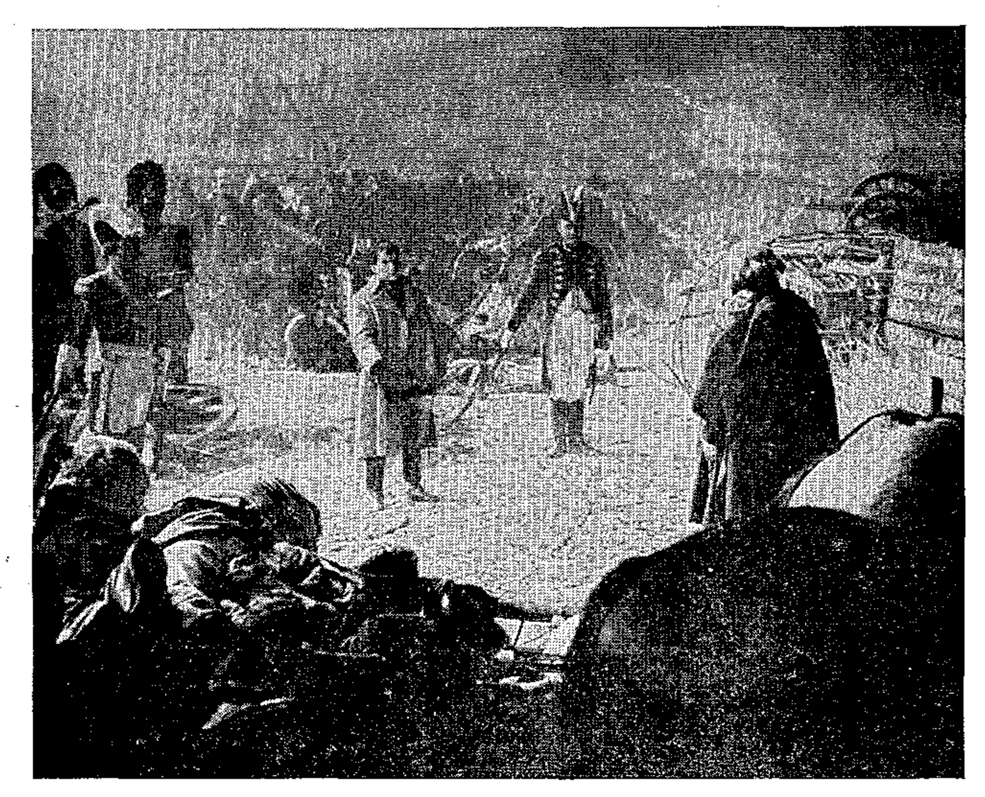
# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS**

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

| TITRE DES FILMS ↓ LES DIX → | Henri Agel | Pierre Braunberger | Fereydoun Hoveyda | Pierre Marcabru | Louis Marcorelles | Claude Mauriac | Luc Moullet | Jacques Rivette | Eric Rohmer | Georges Sadoul |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **L'Amérique insolite** (F. Reichenbach) ... | ★ | | ★ | ★ | ★ ★ | ★ ★ ★ | ★ ★ | ★ ★ | ★ ★ | ★ |
| **La Chevauchée du retour** (A.H. Miner) .. | | | | ★ ★ ★ | ★ | | ★ | ★ | | |
| **La Ballade du soldat** (G. Tchoukrai) .... | ★ | ★ ★ ★ ★ | ● | ★ | ★ | ★ | | ● | | ★ ★ ★ |
| **La Chérie de Jupiter** (G. Sidney) ...... | ★ | ★ ★ | ★ ★ | ★ ★ | ★ | | ● | ★ | | |
| **Austerlitz** (A. Gance) .............. | ● | ★ ★ | ● | ● | ★ ★ | ★ ★ | ★ | ★ | ★ | ★ ★ |
| **Propriété privée** (L. Stevens) .......... | ● | ★ ★ | ★ | ● | ★ | ★ | ★ | ★ ★ | ★ | ● |
| **La Croix de Sainte Anne** (J. Annenski) . | ● | ● | ● | ★ ★ | ★ ★ | ★ | | | | ★ |
| **Le Bourreau du Nevada** (M. Curtiz) .... | | | ★ | ★ | ★ | | | ● | | ★ |
| **Les Monstres invisibles** (A. Crabtree) ... | | | ★ | | ★ | | | ● | | |
| **Allo, l'assassin vous parle** (H. Cornfield) | ● | ★ | ★ | ★ | ● | | | ★ | | |
| **Ne mangez pas les marguerites** (C. Walters) ......................... | | | | ● | ★ | ★ | | ● | | |
| **Le Dialogue des Carmélites** (R.L. Bruckberger et P. Agostini) ............ | ★ | ★ | ● | | | ● | | ● | ★ | ● |
| **Ils n'ont pas vingt ans** (D. Daves) ...... | ● | | ● | ● | ● | | ★ | ● | | |
| **Soledad** (E. Gras et M. Craveri) ...... | | ● | | | | | | ● | | |
| **John Paul Jones, maître des mers** (J. Farrow) ......................... | | | ● | | | | ● | | | ● |
| **La Proie des vautours** (J. Sturges) ...... | | | | | | | ● | ● | | |

# LES FILMS



*Austerlitz* d'Abel Gance.

## Adorable Clio

AUSTERLITZ, film français en Eastmancolor et en Dyaliscope d'ABEL GANCE, avec la collaboration de Roger Richebé. *Images* : Henri Alekan et Robert Juillard. *Décors* : Jean Douarinou. *Musique* : Jean Ledrut. *Interprétation* : Rossano Brazzi, Claudia Cardinale, Martine Carol, Leslie Caron, Vittorio de Sica, Anna-Maria Ferrero, Ettore Manni, Jean Marais, Georges Marchal, Jean Mercure, Anna Moffo, Pierre Mondy, Jack Palance, Elvire Popesco, Daniela Rocca, Michel Rocca, Michel Simon, Janez Vrhovec, Orson Welles. *Production* : Alexandre et Michel Salkind, 1960. *Distribution* : Lux Films.

Ne nous y trompons pas. Nous n'avons devant nous que l'ébauche de ce qui aurait pu être *Austerlitz*, tel que Gance depuis toujours l'avait rêvé. L'utilisation de la polyvision aurait sans doute permis de renouveler le récit des scènes de bataille et il est infiniment regrettable que Gance n'ait pas obtenu les crédits nécessaires. Il ne semble pas au demeurant que le vieux maître ait disposé des moyens techniques normaux pour mener à bien sa tâche. Quand on lit l'amusant petit livre de sa collaboratrice, Nelly Kaplan, « *Le sunlight d'Austerlitz* », ont est effaré des conditions dans lesquelles ce

film a été réalisé : pas de chariot de travelling en bon état, pas de grues évidemment, pas de laboratoire de développement à proximité, un temps de répétitions insuffisant, etc... Comment, dans ces conditions faire grief à Gance de n'avoir pas réalisé un film aussi achevé qu'il aurait dû l'être ? Réduit à la portion congrue, il a dû faire flèche de tout bois et je trouve que le résultat final, s'il ne me satisfait pas entièrement, n'est pas si mauvais.

Je ne peux faire grief à Gance de prendre des libertés avec Clio. C'est le droit d'un artiste de prendre son bien où il le trouve et, après tout, l'Histoire est, selon une formule célèbre, « un roman qui a été », et le roman une « histoire qui aurait pu être ». Autant reprocher à Corneille et à Shakespeare d'en prendre à leur aise avec l'histoire romaine. Il m'est d'autant moins possible de chicaner Gance, que mes compatriotes ignorent à peu près tout de la période qui va du traité d'Amiens (25 mars 1802) jusqu'à la bataille d'Austerlitz (2 décembre 1805). Il existe sur ce sujet des remarquables ouvrages auxquels je renvoie le lecteur soucieux d'informations exactes (1), ce qui me dispense de relever les erreurs du script.

Gance a voulu essentiellement tracer un portrait psychologique de son héros favori. Il s'est tenu aussi loin que possible de l'apologétique, sans tomber pour autant dans le dénigrement. C'est un Napoléon familier qu'il nous présente, mais ce grand homme, surpris dans son bain ou en train de se chamailler avec ses parents, reste malgré tout un grand homme. Dans la deuxième partie du film qui nous raconte la bataille, nous passons de l'anecdote à l'épopée, encore que le récit de la bataille ait par bien des côtés un fumet tolstoïen qui n'est pas déplaisant.

Gance n'est donc pas tombé dans le défaut qui avait été le sien dans *Lucrèce Borgia* où ce prince raffiné, cultivé et cruel, César Borgia, nous était présenté comme un soudard grossier et lubrique et Machiavel, ce grand penseur, comme un conseiller cynique et sans scrupules. Napoléon est un tyran certes, mais lucide et énergique. Il conserve les côtés débraillés du parvenu, mais il a des moments de grande noblesse. Il reste, en dépit de ses prétentions impériales, un général de la Révolution. Les personnages qui l'entourent (Talleyrand, Fouché, Cambacérès, Lucien Bonaparte, Carnot, etc.) m'ont parus plausibles. Napoléon-Mondy ne m'a pas gêné, ce qui est un tour de force. Il ne fait absolument pas caïd corse et il est bon dans les scènes de colère.

Si on prend plaisir à ce chapelet de mots historiques (pas un ne manque à l'appel !), c'est grâce aux acteurs. Je suppose qu'il doit être horriblement difficile pour un acteur *connu* (Jean Marais ou Martine Carol) de sortir un mot *connu*, sans risquer « de se ramasser », comme on dit dans l'argot du métier. Eh bien ! Tout passe comme une lettre à la poste.

Si j'ai (toujours pour cette première partie) une réserve à formuler, elle porte sur la sagesse de la mise en scène. J'aurais voulu plus de folie dans les scènes essentielles. *Lucrèce Borgia*, malgré tous les défauts que j'ai signalés plus haut, était admirable par l'espèce de fougue qui l'animait. On pouvait sourire à la naïveté de certains dialogues, se scandaliser (ou se délecter) de passages d'un érotisme un peu cru : on était emporté par la fièvre de la mise en scène. Et que dire de *La Fin du Monde* ou d'*Un grand amour de Beethoven ?* S'il est vrai que Gance est le Victor Hugo du cinéma, j'aurais souhaité que, pareil à Victor Hugo, il chantât le héros de prédilection des romantiques avec plus de romantisme. Tout se passe un peu comme si Gance était victime de la psychologie et du réalisme. Il a voulu à la fois la vérité des propos et celle des costumes. Mais c'est ce genre de vérités qui est le plus difficilement accessible. Le trompe-l'œil est périlleux et il manque toujours quelque chose pour que l'illusion soit parfaite. Nous n'en saurons jamais assez pour que la reconstitution soit irréprochable. Loin finalement de faire grief à Gance d'être insuffisamment réaliste, je lui reprocherai volontiers de l'être trop, c'est-à-dire de n'être pas assez gancien. En art, il vaut mieux être infidèle à Clio qu'à soi-même.

En ce qui concerne la bataille elle-même, la phase de préparation (si elle avait pu être mise en scène suivant le procédé simultanéiste de la polyvision) aurait été remarquable et saisissante. Telle que nous la voyons, elle reste d'un très vif intérêt. Palance, dans le rôle

(1) Cf. les excellentes mises au point de G. Lefebvre : NAPOLÉON (Presses Universitaires de France, 1935 et 1948) et E. Tarlé : NAPOLÉON (Editions en langues étrangères, Moscou).



*Austerlitz.*

de Weirother, le chef d'état major des troupes austro-russes, est sublime, de même que Polycarpe Pavlov, dans celui de Koutousov. Il y règne une qualité d'humour qui n'aurait pas déplu à Stendhal. La suite des opérations nous offre des beaux moments de cinéma, mais l'ensemble souffre d'un manque de lisibilité souvent gênant. Cette bataille se présente à nous de manière trop fragmentaire pour qu'on puisse participer absolument à l'action. Il semble que Gance ait été partagé entre une conception hugolienne et une conception stendhalienne du récit. Le résultat est un peu boiteux.

Mais, tout compte fait, je préfère ce film, si imparfait qu'il soit, à *Guerre et Paix*, de King Vidor, si académique et si froid. Je ne me suis jamais ennuyé, et les surprises que m'a procurées sa vision ont été de bonnes surprises (par exemple Welles dans le rôle de Fulton).

Reprocher à Gance de ne pas avoir refait son *Napoléon* de 1927 me paraît absurde, car son propos était moins de faire un poème épique qu'un portrait en deux parties : *Napoléon au repos, Napoléon en action.* Il s'agissait moins pour lui de brosser une fresque, que de peindre un portrait de chevalet. Et son portrait en somme (ne fût-ce qu'en raison d'une certaine affinité élective) est plus convaincant que celui que Sacha Guitry, pour une fois mal inspiré, nous avait proposé.

Françoise Sagan, dans un malicieux article, reproche à l'auteur de *La Roue* d'avoir fait d'Austerlitz un western. Dans ma bouche, cette comparaison serait un éloge, à cette réserve près que j'aurais voulu plus souvent sentir le souffle épique qui règne, par exemple, dans *La Chevauchée Fantastique* ou dans *La Charge des Tuniques bleues.* Mais là-dessus je suis tranquille. Que les producteurs donnent à Gance les moyens qui sont à sa mesure, et il redeviendra le Gance d'autrefois. Ils ne doivent pas, après tout, être si mécontents.

Jean DOMARCHI.

# Tchékov vécu

LA CROIX DE SAINTE-ANNE, film soviétique en Sovcolor, d'ISIDORE ANNENSKI. *Scénario :* Isidore Annenski d'après un conte d'Anton Tchékhov. *Images :* G. Reisgof. *Musique :* Léopold Schwarz. *Décors :* A. Dikhtiar. *Distribution :* Alla Larionova, A. Sachine-Nikolski, Petia Maltsev, Sacha Mételkine, V. Vladislavski, Mikhail Jarov, A. Vertinski, N. Bélevtseva, I. Mourzaeva, V. Chichkine, Zaïtchkine. *Production :* Studios « Gorki », Moscou, 1954. *Distribution :* Films du Panthéon.

Seules la maladresse du distributeur et l'indifférence du public français en cette saison de l'année, peuvent expliquer la trop brève carrière de *La Croix de Sainte-Anne,* vieux de six ans et présenté à la sauvette dans une salle du Quartier Latin. Son metteur en scène et auteur complet, Isidore Annenski, s'il ne nous est guère connu, est pourtant depuis le début de sa carrière en 1938 un familier de Tchékhov. Frais émoulu de l'Institut du Cinéma, il adaptait la pièce bien connue *L'Ours.* L'année suivante, avec moins de succès, semble-t-il, il portait à l'écran un conte tchékovien. En 1954, alors que le cinéma soviétique n'avait pas encore pris le tournant décisif, consécutif à la mort de Staline, il revenait à ses amours avec le film qui nous occupe.

Un petit fonctionnaire, père de trois enfants, deux garçonnets et une jeune fille, boit et contracte des dettes. Pour le sauver Anna, la jeune fille, se plie à ses désirs en faisant un « beau mariage » avec un homme bien plus âgé qu'elle, mais haut placé. La vie médiocre continue jusqu'à l'illumination d'un grand bal à la Cour, à l'occasion duquel le mari, avide d'être décoré de l'Ordre de Sainte-Anne, offre à sa femme une ravissante robe du soir. Anna est remarquée par le Prince, le riche *playboy* de la ville, et toute la « Société ». Avec l'appui du mari, heureux de ces nouvelles relations, Anna continue sur sa lancée, devient l'amie du Prince, du riche *playboy,* le tout à peine suggéré selon la meilleure tradition russo-soviétique. Le mari n'est plus qu'une ombre aux côtés de sa brillante épouse, cependant que le père d'Anna va de déchéance en déchéance. Aux dernières images. il est expulsé de chez lui avec ses deux gosses, se retrouve à la rue, au milieu de la neige, sans rien ; dans cette même rue, sa fille passe sans l'apercevoir, en traîneau avec un un de ses amis.

L'histoire donc n'est pas sans affinités avec certains contes de Maupassant, terriblement située, fabriquée. Chez le Russe comme chez le Français, une bourgeoisie étouffe sous le corset de fer des conventions sociales, les jolies femmes, êtres sensibles et plus fragiles, arrivent un jour ou l'autre à s'échapper de ces contraintes, vivent le grand amour ou la grande vie. Chez Maupassant les réveils sont toujours amers. Chez Tchékhov, plus humain, plus vrai, les êtres s'installent dans l'aliénation, ne cherchent pas à s'en évader. Elle devient la substance même de leur existence. Du moins dans *La Croix de Sainte-Anne,* si peu folichon, si austère. D'effets, point trace. La fin, si difficile à transposer cinématographiquement, trop liée à l'artifice romanesque, ne gêne pas trop grâce à la discrétion, à la pudeur. Simple touche qui résume la fable.

*La Croix de Sainte-Anne,* malgré tous ses oripeaux vieillots, ses couleurs chromo, son ambiance figée, est d'abord un film cruel. Le pantin humain s'y livre devant nous à ses grimaces, à ses gesticulations, à sa vanité. On ne peut pas parler d'originalité véritable, presque tout dans le jeu des acteurs, l'utilisation du décor, le maquillage des visages, prend visiblement sa source dans le vieux fond stanislawskien. Chaque personnage est recréé de l'intérieur, et progresse par une lente montée vers l'extérieur. Le vérisme du détail, regard, geste, costume, objets, devient primordial. Mais là où Annenski montre de la personnalité, c'est dans son refus de nous servir sur l'écran « une pièce à la Tchékhov » avec langueur, vague à l'âme. Annenski ne veut voir que des pantins, mais il n'en oublie pas pour autant de bien regarder vivre ses personnages, il permet à une jolie femme de s'épanouir, ce que ne firent pas deux autres adaptateurs assez maladroits de Tchékhov, Serge Samsonov dans *La Cigale* en 1955, exercice sco-



Mikhail Jarov et Alla Larionova dans *La Croix de Sainte Anne* d'Isidore Annenski.

laire par trop appliqué, et Joseph Kheifits dans *La Dame au petit chien* en 1959, écrasant d'ennui et de raideur.

Il est fort probable que le metteur en scène a lui-même pratiqué le théâtre. Il a ainsi appris l'importance du *comportement*, la nécessité de ne pas se laisser aller aux seules intuitions du moment, selon ce qu'à tort, je suis convaincu, on s'imagine être le *nec plus ultra* de l'art cinématographique. Annenski travaille en étroite collaboration avec l'acteur, jamais contre lui. Il choisit d'ailleurs admirablement ses comédiens. Alla Larionova, la jeune Anna, une des grandes vedettes du Théâtre d'Art (si le mot vedette a un sens dans pareil contexte), sans trucs, sans effets visibles, avec la complicité de son metteur en scène, laisse grandir son personnage, évite tout romantisme dans un sens ou dans l'autre, et le noir et le rose. La grande scène du bal est de ce point de vue un chef-d'œuvre. Non seulement par les innombrables touches d'atmosphère, les vieilles dames papoteuses, le maître de cérémonie invitant en français les couples à entrer dans la danse ; les deux jeunes idiots désœuvrés, le petit orchestre dans un balcon en retrait comme dans *French-Cancan*. Larionova surtout donne son sens au film. Ni ingénue, ni vampire, simplement une jeune femme qui devient femme et s'épanouit : on applaudit ce refus de toute hystérie, des minauderies. Avec l'aide du décorateur et de l'opérateur, cela nous vaut l'exquise scène de la vente aux enchères, sur l'invitation du Prince. Anna, sur fond brun, maillet en main, promue soudain au premier rang de cette haute société, nous offre une brève vision de bonheur, de beauté, explique, mieux que Maupassant et tout le cinéma américain, comment une jolie femme n'a de comptes à rendre qu'à sa grâce naturelle. J'admire ce travail qui n'est nullement l'effet d'un hasard, d'un caprice de jeune animal poussé

par son metteur en scène, mais une véritable pièce montée, comme on dit en pâtisserie, fruit d'un labeur de tous les instants.

Est-ce un hasard si déjà chez Vladimir Petrov (*Le Duel*) on trouvait non pas une influence directe, improbable, mais une nette parenté avec Jean Renoir ? Spontanément, par sa prodigieuse vitalité, son intelligence aiguë du caractère humain, Renoir cerne, après Stroheim, l'être dans ce qu'il a de plus dérisoire et aussi de plus révélateur. *La Croix de Sainte-Anne* évoque irrésistiblement certains Renoir, la promenade en barque, les berges, même brièvement entrevues, font surgir dans notre esprit des souvenirs de *Boudu* ou des *Bas-Fonds*. Tel plan admirable d'Anna sur sa couche préfigure (puisque le film russe est antérieur) cet autre plan de jeune femme radieuse, Françoise Arnoul, également étendue sur un lit blanc, dans *French Cancan*. Le petit chat tigré, échappé lui aussi de chez Renoir, symbole, dans ces bras féminins, de promotion sociale, prouverait encore qu'il n'y a nulle gratuité dans ce rapprochement.

Loin de penser, comme on me le souffle, que *La Croix de Sainte-Anne*, fidèle à Tchékhov, mais fastidieux et sans invention cinématographique, ne mérite que dédain, je suis ravi au contraire d'abord de reconnaître Tchékhov et ensuite de m'apercevoir que le metteur en scène sait aussi se montrer tchékhovien dans sa mise en scène. Par la même occasion, je saisis mieux la parenté réelle qui existe entre Renoir et les Russes, tous passionnés du réel, respectueux des apparences, sachant le poids d'une étoffe, le velouté d'une chair de femme, la grâce d'une démarche. Isidore Annenski, certes, et de toute façon, doit plus à Stanislawski qu'à Renoir. Mais *le fond y est*, cet amour de l'homme qui ne s'apprend pas dans les livres ou dans les traités marxistes (comme avec cette laborieuse *Dame au petit chien*, déjà citée), mais jaillit du cœur et de l'intelligence, foncièrement à base d'humilité.

Louis MARCORELLES.

---

# NOTES SUR D'AUTRES FILMS

## Une occasion manquée

THE THOUSAND AND ONE ARABIAN NIGHTS (LES AVENTURES D'ALADIN), dessin animé de long métrage (76 minutes) de JACK KINNEY. *Réalisateurs :* Rudy Larriva, Gil Turner, Osmond Evans, Tom McDonald, Alan Zaslove. *Auteurs : Scénario* de Czenzi Ormonde, *d'après les propositions* de Dick Shaw, Dick Kinney, Léo Salkin, Pete Burness, Lew Keller, Ed Nofziger, Ted Allan, Margaret Schneider, Paul Schneider. *Chef opérateur :* Jack Eckes. *Directeur de l'animation :* Abe Levitow. *Animateurs et dessinateurs :* Hervey Toombs, Phil Duncan, Clarke Mallery, Bob Carison, Hank Smith, Ken Hultren, Jim Davis, Casey Onaltis, Sanford Strother, Ed. Friedman, Jack Campbell, Herman Cohen, Rudy Zamora, Stan Wilkings. *Directeur de la couleur :* Jules Engel, Bob McIntosh. *Musique :* George Duning. *Production :* U.P.A. — Stephen Bosustow, 1959.

Un nouveau long métrage d'animation, d'où qu'il vienne, ne peut laisser indifférents les amateurs. Et si le maître d'œuvre est justement Stephen Bosustow qui, on s'en souvient, accola son nom à l'une des révolutions graphiques les plus importantes du dessin animé américain, cela suffit à retenir l'attention.

Malheureusement l'empire du dessin animé américain arrive au bout de son histoire. Et ce que Disney n'entreprend plus qu'occasionnellement, il n'appartient plus à de nouveaux venus de le tenter. Bosustow n'a pu réunir entre ses mains les moyens financiers capables de grouper et de garder une famille de créateurs de premier plan dans l'anonymat doré d'une création collective. L'expérience Bosustow a pris fin, lorsque ses meilleurs réalisateurs de la U.P.A. (John Hubley, Ted Parmelee, Bill Hurtz, Robert Cannon) ont abandonné l'équipe et lorsque la Columbia n'a plus accepté que des courts métrages consacrés au célèbre Mr Magoo. La commande d'un grand film consacré à ce personnage était en soi une bonne nouvelle. Mais Pete Burness (qui réalisa les meilleurs « Monsieur Magoo », de *Mr Magoo s'assure* à *Mr Magoo premier ténor*), après avoir travaillé au scénario, quitta bientôt le groupe. Bob Cannon ne voulut pas s'en charger. Seul Rudy Larriva représente dans le générique des *Aventures d'Aladin* le groupe des

animateurs ayant connu les débuts de Mr Magoo. Ce qui aurait dû être le chef-d'œuvre monumental d'une équipe exercée donnant, après beaucoup de courts métrages remarquables, le meilleur d'elle-même, est devenu une œuvre considérable certes, remplie de qualités mais somme toute inégale et peu convaincante.

Les valeureux rivaux de Walt Disney, peut-être dûment conseillés et surveillés, n'ont pas eu le courage de risquer beaucoup d'argent en réalisant un long métrage de dessin animé « révolutionnaire ». Au lieu de devenir le manifeste du nouveau style ce film prolonge soigneusement les recettes disneyennes classiques. Aladin, séduisant neveu de Magoo, est amoureux de Yasmina la fille du sultan, ce qui nous vaut des chansons douces (« *Non, jamais je n'aurais cru trouver l'amour idéal* ») et une preuve supplémentaire que les jeunes premiers de dessins animés ne savent qu'être ridicules. L'oncle Magoo, bien que le film soit en principe fondé sur sa notoriété, est sournoisement relégué au second plan. Quand on veut bien lui laisser le champ libre, il nous offre quelques bons numéros de myopie catastrophique.

Aladin, saoul d'amour, nous vaut un pastiche de la scène de Goofy groggy dans le célèbre *Clock Cleaners* de Disney, d'une fidélité presque gênante. Le vizir joue, dans l'économie dramatique du film, le rôle de la reine malfaisante de *Blanche Neige* et interroge une « *magique flamme* », avec des grands mouvements de bras qui semblent calqués sur ceux de la sorcière disneyenne, dans les scènes du miroir prophétique. Cette ressemblance devient pourtant intéressante, lors d'une scène qui se déroule dans un souterrain et nous montre le méchant Wazir entouré de petits animaux. Ceux-ci l'escortent et l'habillent avec dévotion, tout comme les délicieux écureuils, les lapins trop mignons et les petits oiseaux que l'on trouve autour de *Blanche Neige* ou de *La Belle au bois dormant*. Mais ce sont d'affreux cloportes, des rats, des araignées et des crocodiles maniérés qui calinent le vizir avec des attitudes gracieuses. Ce pastiche agressif des séductions animalières de Disney nous fait regretter le savoureux conte « anti-disneyen » dont les premiers artisans de ce film avaient peut-être rêvé.

La décoration, pourtant couramment réussie dans les œuvres du « nouveau style », se ressent ici de l'effort exigé par un long métrage. Tandis que certains décors font penser à Paul Klee, d'autres, conditionnés par les personnages et les caractères des scènes, semblent sortir d'un mauvais « Terrytoons ». L'animation est bonne, sans économie voyante, mais ne nous réserve aucun sommet digne d'être célébré. Ces *Aventures d'Aladin* n'ajouteront rien à la gloire de Bosustow, ni à celle du nouveau dessin-animé américain que continuent à illustrer John Hubley, Robert Cannon, Gene Deitch ou Bill Hurtz, mais, cette fois, en dehors de la U.P.A., et loin de Stephen Bosustow. — A. M.

## Le mirage du désert

AGGUATO A TANGERI (GUET-APENS A TANGER), film italien en Supercinescope de RICCARDO FREDA. *Scénario :* Continenza, Perilli, Spinola, Freda. *Images :* Gabor Pogany. *Interprétation :* Geneviève Page, Gino Cervi, Edmund Purdom. *Production :* Antonio Cervi (Rome), Rodas Film (Madrid), 1959. *Distribution :* Cocinor.

Un film plus que décevant. On se demande même si Riccardo Freda n'est pas, comme tant d'autres réalisateurs, l'homme d'un seul film, si la réussite de *Agi Murad il diavolo bianco* n'est pas le fait du hasard. Pourtant, *Guet-apens à Tanger* constitue un honnête « policier » mené avec entrain : on y retrouve les qualités techniques des autres films de Freda. Malheureusement, le jeu exécrable des acteurs (souligné par un très mauvais doublage) le dispute à l'absence totale d'idées (de mise en scène, bien sûr). L'alibi du « pensum alimentaire » ne joue pas, car, comme toujours, notre réalisateur s'ingénie à participer au scénario. En l'absence de toute tentative de mise en scène, tant de ficelles conventionnelles tissées autour de la contrebande de drogue sautent aux yeux et découragent le spectateur le mieux intentionné. Le décor compte pour zéro, puisque le film aurait pu être tourné n'importe où, même sur Mars (avec cette réserve que l'atmosphère rouge de la planète aurait sans doute influé sur la qualité du négatif). Dans la meilleure des hypothèses, on peut croire deviner derrière ces images sans relief la patte molle d'un homme désabusé, jadis animé de grandes ambitions, mais s'abandonnant aujourd'hui au scepticisme le plus grossier. Tout au plus peut-on s'exclamer : « Tiens, voilà le Duvivier du cinéma italien. » Hélas ! je ne me sens guère porté à l'indulgence, et cela d'autant plus que je viens de voir *Théodora* dans une salle de quartier. Je ne suis pas un chaud partisan de la politique des auteurs. Mais quand même ! Tant d'écart entre deux films successifs, c'est plutôt gênant. Et puisqu'il s'agit d'un cinéaste né à Alexandrie, aux confins des sables du désert égyptien, je me pose une question : *Agi Murad* n'était-il qu'un simple mirage provoqué par les chaleurs accablantes du mois de juin ?

Ne condamnons pas sans appel. Attendons les prochains films de ce quinquagénaire, rompu aux exigences de son métier. Il sera alors temps de le reléguer dans la liste des films du mois ou, au contraire, de lui ouvrir nos pages de critique. — F. H.

## Démagogie des bons sentiments

LA BALLADE DU SOLDAT, film soviétique de GRIGORI TCHOUKRAI. *Scénario :*

Valentin Ejov. *Images :* Vladimir Nikolaiev et Era Savelieva. *Musique :* Mikhail Ziv. *Interprétation :* Vladimir Ivachov, Janna Prokhorenko, Antonina Maximova, Nicolaï Krioutchkov, Evgueni Durbanski, Ella Lejdeï. *Production :* Mosfilm, 1959. *Distribution :* Cinédis.

Schéma artificiel au possible : un départ, une arrivée dans un temps donné, avec accumulation systématique, sous les pas du héros, d'obstacles destinés à nous faire languir. Il fallait un ingrédient pour faire lever la pâte, on a employé l'humain. A haute dose : ça dégouline de partout. On pourrait imaginer, à partir de ce stéréotype, toute une série de films (la ballade du flic, du voleur, du curé ou de l'ouvrier), obtenus en prenant chaque fois pour héros un représentant suffisamment typique de n'importe quel corps social.

Je n'insisterai pas sur la roublardise de l'auteur, on en vient à regretter celle de Kalatozov ou de Bondartchouk. Du premier, on peut penser qu'il s'est laissé emporter par une virtuosité, complaisante sans doute mais parfois sympathique, et on peut tout pardonner au second, sur la foi d'une naïveté, d'une sincérité désarmantes.

Qu'ajouter ? Faut-il une fois de plus enfoncer des portes, depuis longtemps ouvertes, disserter avec sérieux sur la démagogie des bons sentiments, sur la gratuité des arabesques dont certains jugent bon de les entourer pour rajeunir la sauce ? Dois-je essayer de mettre les rieurs de mon côté, en effectuant un de ces « démolissages » dits humoristiques et qui, dans le cas présent — outre que ce genre de critique ne prouve en général rien du tout — reviendrait à opposer une forme à une autre forme de démagogie ? Puis-je penser que tout est permis à qui doit parler d'un tel film et, prétextant mon amour pour *Les Bonnes femmes,* me croire le droit de glisser une élégante et désinvolte digression sur un sujet qui m'est cher ?

Je pourrai alors faire remarquer — de façon sommaire, bien sûr — l'attitude aussi peu dialectique que possible de ceux qui, amoureux patentés de l'humanité, se font un devoir de haïr *Les Bonnes femmes* et d'aimer les *Ballade du soldat* et, en règle générale, d'adorer tout ce qui, sous prétexte d'amour, fige l'homme et son art. La beauté d'une œuvre est dans l'absolu de son parcours, quel que soit celui-ci, et la beauté, même voulue pour elle-même, ne peut pas ne pas contenir toutes les dimensions de la beauté, y compris celles à quoi l'œuvre ne prétendait peut-être pas et qui lui auront été comme données par surcroît. La beauté ne s'accomplit que par et pour l'accomplissement de l'homme : voilà la purification et voilà le message. Evidemment, la beauté n'est pas toujours rassurante, mais ce qui rassure est rarement beau. — M. D.

## The Manxmen

PRIVATE PROPERTY (PROPRIETE PRIVEE), film américain de LESLIE STEVENS. *Scénario :* Leslie Stevens. *Images :* Ted McCord. *Interprétation :* Corey Allen, Warren Oates, Robert Wark, Jerome Cowan, Kate Manx. *Production :* Kana, 1959. *Distribution :* Lux-Films.

Qu'on permette d'avoir sur ce film un point de vue légèrement différent de celui de nos confrères. Il est plus subtil qu'on ne croit. Beaucoup de choses se cachent sous ses apparences simplettes et semi-pornographiques. L'histoire n'est pas celle de deux jeunes dévoyés, séduisant une femme du monde, un point à la ligne c'est tout ; mais celle d'un homosexuel latent et impuissant. La carence d'expression nous amène tout naturellement à sous-estimer ces deux aspects principaux, lesquels expliquent le retournement final. (L'insuffisance du sous-titrage français y est aussi pour quelque chose). Une succession de plans forts centre toute l'attention. Ce qui réussit à la scène nuit au sens profond de la continuité. Ces plans n'en restent pas moins des morceaux de cinéma érotique, dignes de figurer dans une anthologie.

L'interprète féminine, Kate Manx, qui enfile son pantalon en mimant les déhanchements amoureux ; la jupe qui se relève lentement dans l'eau de la piscine, découvrant les jambes ; le verre, tenu par la main du mari, qui masque ce que révèle la jupe relevée; tous ces aspects pleinement réussis ont conduit à considérer *Private Property* comme une œuvre d'un pur attrait sensuel. Je n'irais pas jusqu'à dire que la sensualité ne joue aucun rôle dans le film, mais qu'il me soit permis de ne pas y voir le nerf moteur de l'histoire.

C'est bien plus un traité d'impuissance que Stevens a tenté d'écrire là, qu'une ressucée de Laclos.

En voulant trop bien séduire, le premier *beatnik* révèle son inaptitude physique aux jeux de l'amour devant celle qui est prête à l'aimer. Inaptitude fort bien dissimulée sous les dehors cyniques de celui qui travaille pour le bonheur des petits copains. En acceptant de prendre ce qui lui est ainsi offert, le second se voit confirmer les tendances pédérastiques qu'il refoule consciencieusement. La femme enfin, en se montrant trop confiante — mais quelle femme ne le serait pas devant le très beau numéro de séduction exercé par Corey Allen ? — se verra passer de mains en mains, sans pouvoir esquisser un geste de défense. Ceci, malheureusement est gâché par la conclusion. Un beatnik tue l'autre pour pouvoir mieux tuer la femme, et il est finalement tué par le mari qui rentre bien providentiellement. Le tout dans un style faussement aldricho-welsien qui va jusqu'au pire Clouzot. (Un cadavre surnage les yeux ouverts, dans la piscine, sous un éclairage très expressionniste allemand).

Il semble que Stevens ait eu, à ce moment, la nostalgie du studio, alors qu'il avait, jusque-là, trouvé ses meilleures idées dans les moyens du bord. Ce film explicite ce qui était implicitement contenu dans le cinéma traditionnel hollywoodien. C'est à la fois son mérite et sa faiblesse. — J.-J. F.

## En passant par la Loren

THAT KIND OF WOMAN (UNE ESPECE DE GARCE), film américain de SIDNEY LUMET. *Scénario :* Walter Bernstein d'après le roman de Robert Lowry. *Images :* Boris Kaufman. *Musique :* Van Cleave. *Interprétation :* Sophia Loren, Tab Hunter, George Sanders, Jack Warden, Barbara Nichols, Keenan Wynn. *Production :* Carlo Ponti—Marcel Girosi, 1959. *Distribution :* Paramount.

*Douze hommes en colère* était un film d'homme, classique et rigoureux. *Une espèce de garce* est un film de femme, baroque et irrégulier. Il y a dans un sens plus d'invention qu'auparavant dans ce dernier film de Sidney Lumet, mais aussi combien plus de failles. En passant par la Loren avec ses gros sabots, le Lumet a fait long feu. Après tant d'extravagantes sophiastications hollywoodiennes, le parti pris de traiter Sophia Loren à l'italienne était intéressant, encore qu'il ne nous apporte pas grand-chose à nous, public européen. Pendant toute la première partie du film, Sidney Lumet fait consciemment et intelligemment ce que les metteurs en scène italiens de naguère faisaient spontanément et sans goût; le directeur d'acteurs lâche alors la bride à celle qui fut un jour qualifiée de « jument » dans ces propres *Cahiers*, et la laisse cavaler en liberté au milieu d'un détachement de G.I. Le résultat est assez étonnant et, bien qu'en l'occurrence la réalité dépasse toujours la fiction (on se souvient des étonnantes photos de la tournée publicitaire de Marilyn Monroe en Corée), il n'y a pas trop de déperdition entre toutes les possibilités offertes par ce genre de situation et leur concrétisation dramatique. Il est à remarquer que Sidney Lumet, pour tourner de pareilles scènes, part de l'actualité et non pas du mythe. C'est tout à son honneur, car, trop souvent, la belle entourée de ses admirateurs, n'est qu'un vulgaire essai de démocratisation d'un numéro classique de casino (Cf. Rita Hayworth et les Marines dans un re-make de *Pluie*).

Quant au reste (George Sanders, Tab Hunter) il ne nous apporte que désillusions avec une intrigue archi-conventionnelle, sensiblement la même que celle du dernier film américain de Gina Lollobrigida (Tiens! Tiens!). La belle, évidemment, préfère au planqué combinard le valeureux para. Cela à un arrière-goût d'action psychologique (Bigeard disait dans ses discours, après le succès de ses premiers commandos de chasse : « Nos femmes en avaient assez de coucher avec des vaincus »). Cela ne nous convainc guère, car nous savons bien que, depuis Lysistrata, les femmes sont anti-militaristes. - C. de G.

---

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, CLAUDE DE GIVRAY, JEAN-JACQUES FAURE, FEREYDOUN HOVEYDA et ANDRÉ MARTIN.

---

# FILMS SORTIS A PARIS DU 7 JUIN AU 5 JUILLET 1960

### 6 FILMS FRANÇAIS

*L'Amérique insolite.* — Voir article de François Reichenbach dans ce numéro, page 44.

*Austerlitz.* — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro, page 54.

*Colère froide,* film de André Haguet et Jean-Paul Sassy, avec Estella Blain, Liliane Brousse, Harold Kay, Pierre-Jean Vaillard, Michel Nastorg, Pierre Fromont, Jean Barrez, Jean-Paul Thomas. — Drame passionnel banal, que masque mal l'accumulation d'intrigues secondaires et de mauvaises prétentions psychologiques. Acteurs et mise en scène médiocres; une petite mention pour Liliane Brousse.

*Le Dialogue des Carmélites,* film en Dyaliscope de R.-L. Bruckberger et Philippe Agostini, avec Jeanne Moreau, Alida Valli, Madeleine Renaud, Pascale Audret, Pierre Bras-

seur, Jean-Louis Barrault, Anne Doat, Georges Wilson, Pierre Bertin. — Ce n'est pas seulement un mauvais film, dont la maladresse dans l'académisme nous ferait presque regretter Delannoy, mais une imposture : le texte, mais aussi l'esprit de Bernanos sont constamment sacrifiés à la pire démagogie antirévolutionnaire.

*Les Mordus*, film de René Jolivet, avec Sacha Distel, Danik Patisson, Michel Galabru, Daniel Cauchy, Bernard Andrieu, Bernadette Lafont, Philippe Hersent, René Dary. — Les blousons noirs régénérés par le pétrole. Noble sujet, traité et joué de façon adéquate.

*Le Pain des Jules*, film de Jacques Séverac, avec Christian Méry, Bella Darvi, Henri Vilbert, Yves Massard, Cora Camoin, Albert Augier, Roger Rudel, Georgette Anys. — Théâtre filmé, mais hélas! fort mauvais théâtre bien mal filmé. L'objectivité nous fait un devoir cependant de citer l'opinion de notre ami Mourlet : « le meilleur film de l'année, puisque Bella Darvi, quoique mal coiffée et scandaleusement habillée, y joue. »

## 12 FILMS AMERICAINS

*A Summer Place* (*Ils n'ont que vingt ans*), film en Technicolor de Delmer Daves, avec Richard Egan, Dorothy McGuire, Sandra Dee, Troy Donahue, Arthur Kennedy. — Laborieux contrepoint des amours clandestines d'adolescents, et coupables de leurs parents. Malgré les pesantes ambitions du « généreux » Delmer, ce film respire la bêtise plan par plan.

*Girl on the Run* (*Témoin dangereux*), film de Richard L. Bare, avec Efrem Zimbalist Jr., Erin O'Brien, Shepperd Strudwick, Edward Byrnes. — Une jeune chanteuse est témoin d'un crime commis par un haut personnage politique. Film de série très traditionnel, mais qui retrouve parfois un peu du charme des anciens films B. Warner.

*Friend whithout a Face* (*Les Monstres invisibles*), film de Arthur Crabtree, avec Marshall Thompson, Kim Parker, Kynaston Reeves, James Dyrenforth. — Hélas ! après une première heure fort conventionnelle, les monstres cessent d'être invisibles. Il est difficile d'imaginer spectacle plus répugnant que ces cerveaux sauteurs qui expirent dans des mares visqueuses.

*The Hangman* (*Le Bourreau du Nevada*), film de Michael Curtiz, avec Robert Taylor, Fess Parker, Tina Louise, Jack Lord. — Dudley Nichols, Curtiz, Taylor, les pauvres vieux s'ennuient autant que nous à cette sinistre histoire de shériff au grand cœur amoureux de la dénonciatrice de son ex-amant, et s'endorment au volant. Tout le monde se retrouve dans le fossé.

*John Paul Jones* (*John Paul Jones, maître des mers*), film en Technirama et en Technicolor de John Farrow, avec Robert Stack, Marisa Pavan, Charles Coburn, Bette Davis, Mc Donald Carey, Jean-Pierre Aumont. — Exploits maritimes au cours de la guerre d'Indépendance. Fausse superproduction, fauchée, solennelle et compassée.

*Johnny Dark* (*Les Bolides de l'enfer*), film en Cinecolor de George Sherman, avec Tony Curtis, Piper Laurie, Don Taylor, Paul Kelly. — Amours et exploits divers de coureurs automobiles. Solde de fin de série.

*Jupiter's Darling* (*La Chérie de Jupiter*), film en Cinémascope et en Metrocolor de George Sidney, avec Esther Williams, Howard Keel, Marge et Gower Champion, George Sanders. — Faire une comédie musicale en prenant pour prétexte le siège de Rome par Annibal, cela aurait pu être amusant. Force est de reconnaître que cela ne l'est guère, faute d'acteurs, de danseurs et de metteur en scène.

*Never So Few* (*La Proie des Vautours*), film en Cinémascope et en Metrocolor de John Sturges, avec Gina Lollobrigida, Frank Sinatra, Peter Lawford, Steve McQueen. — En alternance, combats dans la jungle birmane et amours du permissionnaire. Ce ne serait qu'un très ennuyeux et très anachronique film de guerre, si ne s'y trouvaient évoqués et justifiés au passage torture, exécution de prisonniers, droit de suite et autres plaisanteries contemporaines.

*Please dont't eat the Daisies* (*Ne mangez pas les marguerites*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Charles Walters, avec Doris Day, David Niven, Janis Paige, Spring Biyington. — Hier Shirley McLaine, aujourd'hui Doris Day. Walters compte lâchement sur la sympathie que nous inspirent ses interprètes pour gagner notre indulgence. Mauvais calcul : les affres d'un critique dramatique qui craint de tourner au J.-J. Gauthier, ne font que nous faire regretter la moindre chansonnette des David Butler de jadis.

*Private Property* (*Propriété privée*). — Voir note de Jean-Jacques Faure dans ce numéro, page 61.

*The Ride Back* (*La Chevauchée du retour*), film d'Allen H. Miner, avec Anthony Quinn, William Conrad, Lita Milan. — Production Aldrich, qui ne fut pas très satisfait du résultat. Un shériff et le hors-la-loi qu'il escorte font assaut de mâle générosité : scénario bien théorique, qu'une mise en scène hustonienne ne réveille guère.

*The Third Voice* (*Allo, l'assassin vous parle*), film en Cinemascope de Hubert Cornfield, avec Edmond O'Brien, Julie London, Laraine Day. — Sur un sujet très voisin de *Plein Soleil*, un petit film d'amateur plaisant dans sa fumisterie. O'Brien nous fait croire pendant une heure et demie à la vérité d'un personnage cependant très artificiel.

## 7 FILMS ITALIENS

*Caltiki, mostro immortale* (*Le Monstre immortel*), film de Robert Hampton, avec Jacques Merivale, Daniela Rocca, Didi Sullivan, Gérard Herter. — Une cellule unique géante sévit à Mexico. Une baudruche peinte, gonflée au fur et à mesure du déroulement de l'action, fait l'économie des trucages.

*I Cavalieri del Diavolo* (*Le Cavalier à l'armure d'or*), film en Eastmancolor de Siro Marcellini, avec Frank Latimore, Gianna Maria Canale. — Film de cape et d'épée, conventionnel et puéril.

*Dubrowsky* (*L'Aigle noir*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de William Dieterle, avec John Forsythe, Rosanna Schiaffino, William Dieterle, Nerio Bernardi. — Nous préférions Dieterle dans un autre rôle : le Valentin du *Faust* de Murnau.

*La Notte del grande assalto* (*Dans les griffes des Borgia*), film en Totalscope et Ferraniacolor de G.-M. Scotese, avec Agnès Laurent, Serge Fantoni, Kerima, René Dary, Sandrine. — On voit malheureusement davantage les acteurs que les actrices ; l'usage fait de celles-ci est d'ailleurs sans la moindre imagination.

*Il Padrone delle Ferriere* (*Le Maître de Forges*), film en Totalscope et en Technicolor de Antonio Giulio Majano, avec Antonio Vilar, Virna Lisi, Wandisa Guida, Dario Michaelis. — Nous, aujourd'hui, nous ne parlerons même pas d'Antonio Giulio Majano.

*Il Prezzo della gloria* (*Bataille devant Tobrouk*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Antonio Musu, avec Eleonora Rossi-Drago, Pierre Cressoy, Gabriele Ferzetti. — Odyssée d'un transport d'essence maritime. Ce qui fait le sujet d'un bon film américain, le fait aussi d'un mauvais film italien.

*Soledad* (*Soledad*), film en Cinémascope et en Ferraniacolor d'Enrico Gras et Mario Craveri, avec Pilar Cansino, German Cobos, Fernando Gomez. — L'Espagne enfin retrouvée par les célèbres duettistes de l'ethnologie amusante, qui sacrifient désormais à tous les poncifs romanesques ou pseudo-comiques. La carte du prestige est ici délibérément sacrifiée à celle du samedi soir, pourquoi pas ?

## 2 FILMS ALLEMANDS

*Haie und kleine Fische* (*U.B. 55, Corsaire de l'Océan*), film de Frank Wisbar, avec Hansjörg Felmy, Sabine Bethmann, Wolfang Preiss, Mady Rahl, Horst Frank. — L'histoire de quatre cadets de la marine embarqués sur un dragueur de mines, puis un sous-marin. Terne mise en scène, à l'anglaise.

*Gestehen Sie, Dr. Corda !* (*Avouez, Docteur Corda*), film de Josef von Baky, avec Hardy Krüger, Elisabeth Müller, Lucie Mannheim, Fritz Tillmann. — Un faux coupable sans Alfred.

## 2 FILMS SOVIETIQUES

*La Ballade du soldat.* — Voir note de Michel Delahaye dans ce numéro, page 60.

*La Croix de Sainte Anne.* — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 57.

## 1 FILM ANGLAIS

*Lucky Jim* (*Sept jours de malheur*), film de John Boulting, avec Ian Carmichael, Terry-Thomas, Hugh Griffith, Sharon Acker. — Le seul film anglais de ce mois, ce qui devrait nous inciter à l'indulgence. C'est encore un de trop.

## 1 FILM ESPAGNOL

*Carmen de Granada* (*Carmen de Grenade*), film en Eastmancolor de Tullio Demicheli, avec Sara Montiel, Amedeo Nazzari, Maurice Ronet, Jorge Mistral. — On nous interdit *Carmen Jones*, mais on nous propose à la place une espagnolade de convention.

## 1 FILM MEXICAIN

*La Vallée de la terreur*, film de Ignacio Iquino, avec Viktor Staal, Armando Moreno, Laya Raki. — Quelques bandits bloqués par une inondation. Air connu, que ne renouvellent guère les paroles espagnoles.

---

**ERRATUM**

Dans l'*Entretien avec Jean Cocteau*, paru dans notre numéra 109, une erreur de transcription nous a fait imprimer, page 4, ligne 5, Stendhal au lieu de *Retz*, et page 8, à l'avant-dernière ligne, Emile au lieu d'*Aimé* Michel. Nous prions Jean Cocteau, ainsi que nos lecteurs, de vouloir bien nous en excuser.

# NOS RELIURES





**CAHIERS DU CINÉMA**

*Revue mensuelle de cinéma*

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER



Prix du numéro : **3 NF** (Etranger : **3,50 NF**)

| Abonnement 6 numéros : | | Abonnement 12 numéros : | |
|---|---|---|---|
| **France, Union Française** | **17 NF** | **France, Union Française** | **33 NF** |
| **Etranger** | **20 NF** | **Etranger** | **38 NF** |

**Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).**

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF.